



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ALISSON SONAGLIO

A CULTURA ESCRITA DAS ARTES DE MORRER FRANCO-GERMÂNICAS: ENTRE
REPRESENTAÇÕES DA MORTE E CONFIGURAÇÕES SOCIOPOLÍTICAS NO
SÉCULO XV

CURITIBA

2019

ALISSON SONAGLIO

A CULTURA ESCRITA DAS ARTES DE MORRER FRANCO-GERMÂNICAS: ENTRE
REPRESENTAÇÕES DA MORTE E CONFIGURAÇÕES SOCIOPOLÍTICAS NO
SÉCULO XV

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação
em História, Setor de Ciências Humanas,
Universidade Federal do Paraná, como requisito
parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Profa. Dra. Marcella Lopes Guimarães

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Sonaglio, Alisson

A cultura escrita das artes de morrer franco-germânicas : entre
representações da morte e configurações sociopolíticas no século XV. /
Alisson Sonaglio. – Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Marcella Lopes Guimarães

1. Morte na literatura. 2. Cristianismo e cultura. 3. Cultura medieval –
História – Sec. XV. 4. Igreja católica – Idade média - História. 4. Escrita –
História. I. Guimarães, Marcella Lopes, 1974 -. II. Título.

CDD – 281

TERMO DE APROVAÇÃO



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -
40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ALISSON SONAGLIO**, intitulada: **A CULTURA ESCRITA DAS ARTES DE MORRER FRANCO-GERMÂNICAS: ENTRE REPRESENTAÇÕES DA MORTE E CONFIGURAÇÕES SOCIOPOLÍTICAS NO SÉCULO XV**, sob orientação da Profa. Dra. MARCELLA LOPES GUIMARÃES, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 13 de Dezembro de 2019.


MARCELLA LOPES GUIMARÃES
Presidente da Banca Examinadora


RENATA CRISTINA DE SOUSA NASCIMENTO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS)


CARLOS EDUARDO ZLATIĆ
Avaliador Interno Pós-Doc (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)



Dedico este trabalho à minha família.

AGRADECIMENTOS

Dedicar este trabalho para minha família e prestar agradecimentos as mais diversas pessoas que aqui nomearei é, para mim, algo mais do que mera formalidade acadêmica. Trata-se de reconhecer que não somos ilhas isoladas, não nos fazemos pessoas sem o convívio e o contato em sociedade e, muito menos, historiadores sem dialogar com nossos pares. Em um momento que parece ser cada vez mais difícil conviver com as diferenças e que o diálogo tem ficado muitas vezes pautado em extremismos exacerbados, agradecer significa reconhecer a importância do outro, do diferente, na construção de quem somos e do trabalho que por ora entregamos. Assim, ao longo desses últimos anos, diversas pessoas colaboraram para que esse trabalho fosse possível e é, para elas, que me dirijo neste momento.

Inicialmente, agradeço minha família por todo o apoio incondicional que, desde a graduação, depositam em mim. Aos meus pais Gessi Maria Sonaglio e Valcir Sonaglio por serem meus exemplos maiores, pessoas que verdadeiramente fazem desse mundo um lugar melhor e nos quais busco me espelhar cotidianamente. À minha querida avó Irondina Silva dos Santos por todo seu carinho, afeto e por saber lidar com minha ausência. À minha irmã Amanda Sonaglio, pelas boas conversas e implicações que aliviaram a tensão ao longo dessa caminhada.

Agradeço também minha namorada e companheira de todas as horas, Letícia Ruon Leandro. Agradeço por seu carinho, paciência e cumplicidade que foram fundamentais para mim nesses últimos anos. Você sempre esteve presente para me ouvir, seja empolgado com alguma bibliografia ou quando surgia algum problema na escrita do texto e, ainda, compreendeu minhas constantes ausências necessárias para a conclusão deste trabalho.

Agradeço aos meus colegas da pós-graduação Helena – que me acompanha, na verdade, desde a graduação – Ana Maria, Abner e Savius por todas as conversas que tivemos nesses últimos dois anos, pelo compartilhamento de alegrias e decepções, pelos cafés e almoços no RU, por toda a parceria e confiança que sempre pude encontrar em vocês. Tenho certeza que nossa amizade continuará para além do mestrado e fico muito feliz por saber disso.

Também gostaria de agradecer meus colegas e professores da graduação realizada na Universidade Regional de Blumenau (FURB) que foram fundamentais para que eu chegasse até o mestrado. Agradeço à professora doutora Cristina Ferreira por todo o apoio dispensado, principalmente durante o processo seletivo do mestrado, sua experiência e colaboração foram de grande valia para mim. Aos colegas do Centro de Memória Oral e Pesquisa (CEMOPE) deixo também meus agradecimentos, pelos bons momentos vividos, pelas confraternizações e conversas. Agradeço igualmente ao professor doutor Dominique dos Santos por sua

contribuição em minha formação, por sua disponibilidade ao diálogo e rigor nos estudos antigos e medievais, bem como aos colegas do Laboratório Blumenauense de Estudos Antigos e Medievais (LABEAM).

Além da formação acadêmica, também estou vinculado à Universidade Regional de Blumenau (FURB) enquanto servidor público técnico-administrativo lotado na Biblioteca Universitária. Nesse sentido, gostaria de agradecer à FURB, especialmente à gestão do professor doutor João Natel, pela liberação parcial concedida a mim para a realização do mestrado. Agradeço também aos colegas de trabalho que lidaram com minha ausência nesse período e que me apoiaram. De forma particular, agradeço à Débora Mello por todas as conversas em torno do trabalho científico – e além – bem como pela ajuda (e aceitação dos meus questionamentos) em relação às normas da ABNT.

De forma muito especial, gostaria de agradecer à minha orientadora, professora doutora Marcella Lopes Guimarães. É difícil expressar em palavras minha gratidão por todas as conversas e orientações, por sua imensa disponibilidade e generosidade, pela confiança depositada em mim e por sempre me incentivar a querer mais. Sinto-me muito honrado por ter tido essa oportunidade de conviver com uma pessoa que inspira àqueles que estão ao seu redor. Também agradeço aos demais professores da Universidade Federal do Paraná (UFPR) por todos os ensinamentos e debates construídos nesses anos difíceis para a universidade pública, bem como à secretaria do programa de pós-graduação por toda sua gentileza e competência, e aos demais colegas que também fizeram parte da minha trajetória. Além disso, agradeço imensamente aos membros da banca, os professores Carlos Eduardo Zlatic e Renata Cristina de Souza Nascimento, pelas contribuições, comentários e críticas que foram de grande valia para a continuação e finalização deste trabalho, foi um enorme prazer contar com suas leituras acerca dessa dissertação.

Por fim, agradeço a todas as pessoas não nominadas, mas que, de alguma forma, contribuíram para a realização dessa importante etapa, deixo aqui o meu muito obrigado!

Em resumo, é preciso acreditar em uma certa abertura do futuro, acreditar na história, portanto, para poder escapar à imposição única do presente. De um presente, além disso, que não termina nunca de se diagnosticar como estando em crise. Mas, uma crise que dura e perdura ainda é uma crise, no sentido original e médico do termo, isto é, como esse momento decisivo na evolução da doença em que ou o doente morre ou sobrevive?

(François Hartog, 2017)

RESUMO

As artes de morrer foram manuais produzidos a partir da primeira metade do século XV com origem vinculada às localidades franco-germânicas que enfatizavam preceitos e sacramentos cristãos para que a boa morte fosse alcançada. Para tanto, a sua preocupação principal era a salvação da alma construída a partir da devida preparação e aceitação do morrer bem como a renúncia de bens materiais e a confissão dos pecados. Em um período tido pela historiografia como decadente marcado por crises e funesto devido às pestes que voltaram a aparecer com mais força a partir de meados do século XIV, as artes de morrer surgiram perante o Concílio de Constança (1414-1418) que buscava solucionar um cisma papal e garantir a unidade da Igreja Ocidental. Tais manuais também estiveram inseridos em um momento de transformações na forma de produzir a cultura escrita que diversificou suas técnicas de difusão por meio da xilografia e da tipografia. Diante disso, analisamos a cultura escrita das artes de morrer franco-germânicas em prol de investigar suas representações da morte e da realidade social no século XV registrada em duas versões desse manual: uma curta, também chamada de QS, formada por onze xilogravuras e com treze fólios de texto, e outra longa de tradição manuscrita, nominada como CP que possui cerca de 42 fólios de texto e sem nenhuma imagem. De forma comparativa, analisamos o discurso textual e imagético dessas fontes por meio de eixos temáticos divididos em três capítulos nos quais percebemos que as artes de morrer construíram representações da morte que englobavam diversos debates presentes na realidade sociopolítica da Baixa Idade Média e que, portanto, ultrapassavam a fronteira do morrer. Em tais debates, identificamos as constantes tentativas em direcionar o moribundo para a fé cristã e reafirmar a relevância da Igreja Católica enquanto detentora dos saberes necessários para garantir o devido funcionamento da vida em sociedade, o que incluía a salvação da alma do jacente. Por meio dessas representações, percebemos um período de transformações culturais da Baixa Idade Média que incluíram a diversificação da cultura escrita com a xilografia e a tipografia, as mutações nas formas de devoção que tendem a ser mais intimistas e pessoalizadas, a valorização da vida mundana, e os questionamentos em torno da instituição eclesástica que buscava manter sua proeminência a partir da ênfase concedida ao momento da morte e de seu papel tido como fundamental na salvação da alma.

Palavras-chave: Artes de morrer. Cristianismo Medieval. Boa morte. Representações. Cultura Escrita.

ABSTRACT

The Arts of dying well were manual from the first half of the fifteenth century, with origins linked to Franco-Germanic localities which emphasized Christian precepts and sacraments for the good death to be achieved. To this end, his chief concern was the salvation of the soul from the proper preparation and acceptance of dying as well as the renunciation of material goods and the confession of sins. In a period considered by historiography to be decadent marked by crises and more due to plagues that came to appear more strongly from the fourteenth century, as the arts of dying well arose or the Council of Constance (1414-1418) that sought papal schism and ensure the unity of the Western Church. These manuals are also inserted in a moment of transformation in the form of production of written culture that diversified its diffusion techniques through xylography and typography. In the light of this, we analyze the written culture of French-German Arts of Dyng Well in order to investigate its representations of death and social reality in the fifteenth century recorded in two versions of this manual: a short, also called QS, created by a woodcut and thirteen. text folios, and another long handwritten tradition, named as CP that has about 42 text folios and no images at all. In a comparative way, we analyze the textual and imagetic discourse of these sources through thematic axes divided into three chapters in which we realize that the arts of dying well have built representations of death that involve various debates present in the sociopolitical reality of the low middle ages and, therefore, crossed the border of dying. In such debates, it identifies itself as constant attempts to direct the wretched one to the Christian faith and reaffirm the relevance of the Catholic Church as the holder of knowledge necessary to guarantee or affect the life of society, and that includes the salvation of the soul. Through these representations, we see a period of cultural transformation in the Lower Middle Ages that included diversification of writing culture with woodcut and typography, such as mutations in the forms of devotion that are more intimate and personal, an appreciation of world life, and the questions surrounding ecclesiastical institution that seeks to maintain its prominence from the emphasis on the moment of death and its role considered fundamental to save the soul.

Keywords: Arts of dying. Medieval Christianity. Good Death. Representations. Written Culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Abrangência geográfica dos manuscritos das artes de morrer	30
Figura 2 – A prática da xilogravura.....	40
Figura 3 – Tentação diabólica do desespero.....	41
Figura 4 – O moribundo é aconselhado contra o desespero	48
Figura 5 – Primeira imagem da "Grande Dança Macabra"	53
Figura 6 – A alma do moribundo é salva.....	57
Figura 7 – Dança Macabra: o Papa e o Imperador	66
Figura 8 – Indícios da vinculação social do moribundo.....	76
Figura 9 – Tentação diabólica da impaciência	79
Figura 10 – Inspiração angelical da fé por meio da presença da Trindade e santos.....	81
Figura 11 – Inspiração angelical contra a avareza e a centralidade do moribundo	87
Figura 12 – Tentação diabólica da avareza	95
Figura 13 – Boa inspiração angelical contra a vanglória.....	102
Figura 14 – Representações de Cristo e Deus Pai	108
Figura 15 – Representações imagéticas da Virgem Maria	112
Figura 16 – A ênfase dos santos na boa inspiração angelical da paciência.....	113
Figura 17 – Vista interior atual da Basílica de São Lourenço	120
Figura 18 – Representação de Santo Antônio.....	120
Figura 19 – Representações de Maria Madalena com o pote de espiganardo.....	122
Figura 20 – Representações dos santos apóstolos	124
Figura 21 – Primeira tentação diabólica: a fé cristã posta à prova	127
Figura 22 – Tentação diabólica da vanglória.....	134

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Comparação das menções entre a versão longa e versão curta	106
Gráfico 2 – Total geral das menções independente da versão.....	106

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Localização das menções aos santos nas xilogravuras	109
Quadro 2 – Síntese das perguntas do terceiro capítulo da versão longa.....	131
Quadro 3 – Personagens presentes nas artes de morrer e sua vinculação ao Cristianismo	136

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Distribuição dos manuscritos das artes de morrer	29
Tabela 2 – Distribuição das versões tipográficas das artes de morrer	31
Tabela 3 – Comparação textual das autoridades entre as versões da arte de morrer	42
Tabela 4 – Lista de personagens das xilogravuras	83

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	A CULTURA TARDO-MEDIEVAL E A PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO: OS SIGNIFICADOS DO MORRER NA BAIXA IDADE MÉDIA.....	25
2.1	A CULTURA ESCRITA DIANTE DA MORTE NO SÉCULO XV: O CASO DAS ARTES DE MORRER.....	25
2.2	O SUPORTE, AS AUTORIDADES, AS IMAGENS: ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO MORRER.....	38
2.3	AS ARTES DE MORRER E OS TEMAS MACABROS: SIGNIFICADOS E ESTEREÓTIPOS DO MORRER NO SÉCULO XV	50
3	A MORTE NUNCA ESTÁ SOZINHA: AS ARTES DE MORRER ENTRE CONSTRUÇÕES TEÓRICAS E CONFIGURAÇÕES SÓCIO-POLÍTICAS NA BAIXA IDADE MÉDIA	63
3.1	RELAÇÕES DE PODER ENTRE AS ESFERAS TEMPORAL E ESPIRITUAL: O CISMO PAPAL E O MORRER NO SÉCULO XV	64
3.2	“QUE TODO CRISTÃO VERDADEIRO, APRENDA E TENHA O OFÍCIO E O CONHECIMENTO PARA BEM MORRER”: CATEGORIAS SOCIAIS E TIPOS DE MORTE NAS ARTES DE MORRER.....	73
3.3	ENTRE A INTIMIZAÇÃO E A MORTE-PÚBLICA: TRANSFORMAÇÕES NA REPRESENTAÇÃO DO MORRER NO SÉCULO XV	84
4	A PERSPECTIVA DA BOA MORTE CRISTÃ SEGUNDO AS ARTES DE MORRER: PERSONAGENS, PRECEITOS E SACRAMENTOS DA IGREJA NO SÉCULO XV	98
4.1	"QUE TODAS AS TENTAÇÕES DO DIABO E ARTIMANHAS SEJAM SUPERADAS E ANULADAS": A INTERCESSÃO DO CRISTIANISMO EM PROL DO MORIBUNDO	98
4.2	"QUE OS CÃES DO INFERNO NÃO ME DEVOREM": ASPECTOS DA DEVOÇÃO E INTERCESSÃO DOS SANTOS NO MOMENTO DA MORTE	109
4.3	OS SACRAMENTOS E PRECEITOS CRISTÃOS EM FAVOR DO MORIBUNDO: AS PRECES E ORAÇÕES, A CONFISSÃO E A FÉ NA SALVAÇÃO DA ALMA.....	127
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
	REFERÊNCIAS	145

1 INTRODUÇÃO

Crise, decadência, obscurantismo. Estes termos voltaram a aparecer com força no cenário nacional contemporâneo como eixos interpretativos que buscavam dar conta de resumir, em poucas palavras, a situação da política brasileira, no mínimo complexa, que tem se desenhado nesses últimos anos. De forma concomitante, parte do senso comum expresso nas redes sociais e na mídia de uma forma geral, retomou a vinculação da Idade Média como um período sombrio e decadente, principalmente pela via da comparação com o presente¹ que, cada vez mais, tem justamente se diagnosticado em crise e buscado certos paralelos com o passado.²

Tal movimento, contudo, não é exclusividade do presente. A própria origem do conceito de Idade Média está vinculada aos séculos XV e XVI quando "alguns poetas e escritores, especialmente italianos, tiveram o sentimento de que evoluíam em uma nova atmosfera, e [...] quiseram então definir de modo pejorativo, o período do qual eles pensavam afortunadamente sair."³ Expressões como *tenebrae*, *media tempestas*, *media tempora* surgiram nesse período para opor um suposto renascimento e cujo qual a "idade média teria sido uma interrupção no progresso humano, inaugurado pelos gregos e romanos e retomado pelos homens do século XVI."⁴ Esse posicionamento conheceria seu oposto quando autores europeus vinculados ao romantismo a partir do final do século XVIII passaram a atribuir um caráter positivo ao medieval que "aparece, então, como depositário das raízes nacionais e regionais, das fábulas, de todo o repertório de tradições, orais e escritas, que teriam dado origem às modernas nações europeias."⁵ Temos, assim, a formulação de duas percepções que se confrontam acerca do medieval, ambas, porém, promotoras de estereótipos.

Ao contrário disso, a historiografia medieval tem constantemente trabalhado para abordar de forma mais satisfatória a pluralidade de acontecimentos presentes no medieval, justamente contra análises dicotômicas que tendem a ressaltar somente os aspectos tidos como

¹ Em novembro de 2017 o Núcleo de Estudos Mediterrânicos da Universidade Federal do Paraná (NEMED/UFPR) criou uma campanha que, em suas redes sociais, advertia: "Pare de chamar o presente de medieval! Isso não justifica o presente, nem promove o conhecimento sobre a Idade Média." Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1007770652696156&set=a.120627268077170.19757.100003896911130&type=3&theater>. Acesso em: 23 jun. 2018.

² HARTOG, François. **Crer em história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

³ LE GOFF, Jacques. **A História deve ser dividida em pedaços?** São Paulo: Editora UNESP, 2015. p. 26.

⁴ FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média: o nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 18.

⁵ SILVA, Marcelo Cândido da. **História medieval**. São Paulo: Contexto, 2019. p. 146.

negativos desse período histórico ao enfatizar os conflitos bélicos, períodos de pestilência e fome⁶ ou ao exagerar na perspectiva fundacionista europeia.⁷ Ao operar contra as dicotomias, os medievalistas atuam de maneira dupla: complexificam seu campo de trabalho e não cedem "às injunções do presente, a começar por aquela, forte nas instituições de ensino e na imprensa, segundo a qual a partir de então a única história possível seria aquela do contemporâneo ou do muito contemporâneo."⁸

Todavia, com as modificações da escrita da História ao longo do tempo "finalmente, não só a distância temporal crescente em relação ao passado foi vista como constitutiva para sua mudança [mas, também] se deduziu que com a distância temporal crescente aumentavam as possibilidades de conhecimento"⁹ no qual se instaurava um processo crítico de análise, principalmente com a proposta da chamada história-problema em voga a partir da Escola dos *Annales*. A partir desses posicionamentos e com a intenção de refletir de forma crítica sem recair em estereótipos vinculados ao medievo nos propomos a analisar "A cultura escrita das Artes de Morrer franco-germânicas na Baixa Idade Média: entre representações da morte e configurações sociopolíticas no século XV". Nosso trabalho se insere, portanto, nessa recente área que é a História medieval no Brasil, pois conforme aponta Néri de Barros Almeida, tais estudos datam da década de 1980 e partiram "da modernização e expansão do sistema universitário brasileiro, ambiente que concentra as pesquisas científicas do país, notadamente, em ciências humanas."¹⁰

Ainda segundo Almeida, a historiografia medieval no Brasil possui outra especificidade: por não termos uma "experiência direta, nem no tempo nem no espaço, com a Idade Média, como acontece com os europeus, nossos esforços precisam se concentrar no terreno da crítica do método e da historiografia [...]."¹¹ Apesar disso é preciso recusar "a percepção de que o longo período identificado por Idade Média não nos diz respeito, envolta por um véu de exotismo diletante"¹² e, pelo contrário, conforme defende Mário Jorge da Motta Bastos considerar o medievo "muito menos do que um passado perdido no tempo, era remota,

⁶ WOLFF, Philippe. **Outono da Idade Média ou primavera dos tempos modernos?** São Paulo: Editora Martins Fontes, 1988.

⁷ LE GOFF, Jacques. **As raízes medievais da Europa**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2007.

⁸ HARTOG, François. **Crer em história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 83.

⁹ KOSELLECK, Reinhart. "História" como conceito mestre moderno. In: KOSELLECK, Reinhart. (org.). **O conceito de História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 196.

¹⁰ ALMEIDA, Néri de Barros. A história medieval no Brasil. **Revista Signum**, Niterói, v. 14, n. 1, p. 3, 2013.

¹¹ Ibid., p. 3.

¹² BASTOS, Mário Jorge da Motta. Quatro décadas de História Medieval no Brasil: contribuições à sua crítica. **Diálogos**, Maringá, v.20, n.3, p. 13, set./dez. 2016.

objeto de curiosidade de antiquários, o que a Idade Média nos ajudar a desvelar é o que temos de mais específico, distintivo e marcante em nossa contemporaneidade, a sua historicidade."¹³

Assim, identificar as especificidades do período histórico entendido como medieval, tem se tornado cada vez mais importante diante de um regime de historicidade¹⁴ em que o presente se impõe enquanto perspectiva única, inviabilizando outras interpretações ou comparações entre diferentes realidades. Segundo Hartog, essa situação está diretamente conectada a tentação pós-moderna – que emergiu a partir da chamada crise dos paradigmas na segunda metade do século XX – na qual "no limite, não haveria mais história, mas apenas usos do passado."¹⁵

Mesmo que pareça um pouco distante em relação aos debates contemporâneos, a crise dos paradigmas que se instalou na historiografia a partir da década de 1970 ainda se manifesta contemporaneamente por meio de posturas que negam a possibilidade do conhecimento histórico. Sua origem possui razões diversas na qual se pode apontar "a perda da confiança nas certezas da quantificação, o abandono dos recortes clássicos [...] o questionamento das noções (mentalidades, cultura popular, etc.) das categorias (classes sociais, classificações socioprofissionais, etc.) dos modelos de interpretação."¹⁶ Além disso, o próprio ofício do historiador foi posto em dúvida a partir de dois aspectos: o questionamento de sua subjetividade e, principalmente, a suposição feita por autores vinculados ao *linguistic turn*¹⁷ de que o discurso histórico não poderia almejar o registro do real por está limitado às regras da narrativa¹⁸.

¹³ BASTOS, Mário Jorge da Motta. Quatro décadas de História Medieval no Brasil: contribuições à sua crítica. **Diálogos**, Maringá, v.20, n.3, p. 14, set./dez. 2016.

¹⁴ O conceito de "Regimes de Historicidade" é proposto pelo historiador François Hartog e diz respeito aos "diferentes modos de articulação das categorias passado, presente e futuro. Conforme a ênfase seja colocada no passado, no futuro ou no presente, a ordem do tempo não é, com efeito, a mesma. O regime de historicidade não é uma realidade pronta, mas um instrumento heurístico." HARTOG, François. Experiências do tempo: da história universal à história global? **História, histórias**, v. 1, n. 1, p. 1-22, 2013. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/hh/article/view/9367>. Acesso em: 19 abr. 2018.

¹⁵ Ibid., p. 20.

¹⁶ CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002. p. 8.

¹⁷ O *linguistic turn* ou virada linguística foi um movimento filosófico da segunda metade do século XX e diz respeito aos questionamentos efetuados, principalmente a partir da década de 70, sobre as possibilidades da linguagem expressar elementos da realidade empírica. Para Antoine Prost, autores vinculados a essa perspectiva "colocavam de lado a tentativa, propriamente histórica, de trabalho sobre as fontes e de construção das explicações, para se limitarem a considerar os textos em si mesmos." Como consequência de tal concepção, "deixa de existir a relação do texto com a realidade que ele pretende dar a conhecer e, concomitantemente, a fronteira entre a história e a ficção." PROST, Antoine. **Doze lições sobre história**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014. p. 254.

¹⁸ Para um debate mais profundo sobre a relação entre narrativa e giro linguístico, ver: ROIZ, D. S. da. Linguagem e cultura: o desafio do 'linguistic turn' ao contextualismo linguístico inglês. **Akrópolis**,

Diante disso, diversos historiadores buscaram, ao longo das últimas décadas, contrapor tais posicionamentos ao enfatizar o lugar social do historiador e o controle exercido pelos pares na construção da operação historiográfica¹⁹, a cientificidade própria da História e a importância do método²⁰, rebater o argumento de um "retorno da narrativa" proposto por Lawrence Stone²¹, ou, ainda, apontar os "aspectos constitutivos da confiabilidade cognitiva do argumento discursivo na historiografia."²² Nesse sentido, ainda "que o discurso como tal, obedeça a regras próprias, isto não o impede de articular-se como aquilo que não diz – com o corpo, que fala a sua maneira"²³ e com seus indícios inerentes do real.

Em prol dessa realidade que nunca alcançaremos na totalidade, mas cuja qual precisamos buscar constantemente, foi que Roger Chartier propôs a utilização do conceito de representações que não são "simples imagens, verídicas ou enganosas do mundo social"²⁴ mas algo "que persuade seus leitores ou seus espectadores que o real corresponde efetivamente ao que elas dizem ou mostram."²⁵ Assim, o autor considera três instâncias da representação: a primeira diz respeito a produção das "configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade."²⁶ A segunda trata da circulação dessas representações, ou seja, "as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de estar no mundo"²⁷ e, por fim, a apropriação que são as "formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais 'representantes' (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpetuado a existência do grupo."²⁸

A partir desse instrumental teórico analisamos o discurso de nossa fonte principal: a arte de morrer, um manual produzido em diferentes versões na primeira metade do século XV

Umuarama, v. 20, n. 2, p. 65-80, abr./jun. 2012. Disponível em: <https://revistas.unipar.br/index.php/akropolis/article/view/4643>. Acesso em: 18 nov. 2019.

¹⁹ CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1982.

²⁰ PROST, Antoine. **Doze lições sobre história**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

²¹ Sobretudo, o capítulo "Recursos narrativos e conhecimento histórico". REVEL, Jacques. **História e historiografia: exercícios críticos**. Curitiba: Editora UFPR, 2010.

²² MARTINS, Estevão de Rezende. História: conhecimento, verdade, argumento. **Dimensões**: Revista de História da UFES, n. 24, p. 5, 2010.

²³ CERTEAU, op. cit., p. 70.

²⁴ CHARTIER, Roger. Uma trajetória intelectual: livros, leituras e literaturas. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Roger Chartier: A força das representações: história e ficção**. Chapecó: Argos, 2011. p. 27.

²⁵ Ibid., p. 27.

²⁶ CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002. p. 73.

²⁷ Ibid., p. 73.

²⁸ Ibid., p. 73.

e que apresentava o caminho para a boa morte cristã, representado pelo desapego ao mundo temporal e valorização, portanto, da alma, assim com a ênfase na confissão dos pecados, na necessidade de intercessão dos santos, anjos e da Trindade para auxiliar o moribundo a resistir às tentações diabólicas e alcançar o reino dos céus. De forma comparativa, analisamos duas versões dessa documentação, na qual temos uma versão longa advinda de uma tradição manuscrita e sem imagens, e outra versão posterior, menor em quantidade de texto, mas que é formada por um conjunto de 11 xilogravuras. Dessa maneira, é fundamental analisar a cultura escrita tardo-medieval em prol de perceber os "efeitos de sentido para os quais apontam as próprias obras, dos usos e significados impostos pelas formas de sua publicação e circulação e das concorrências e expectativas que regem a relação que cada comunidade mantém com a cultura escrita."²⁹

Acerca da edição da versão curta com imagens geralmente denominada *Ars Moriendi*, utilizaremos um fac-simile da *Editio Princeps* (C. 1450) produzida por Mr. F.C. Price a partir da cópia adquirida pelo British Museum em 1872, tida por George Bullen, responsável pelos livros impressos, como um "tesouro" – talvez pelo preço desembolsado na época que tornou tal aquisição a mais cara em relação a obras xilográficas ou impressas.³⁰ Tal versão fac-simile, publicada em 1881 respeita as características advindas do documento original no qual a impressão ocorre apenas no lado interior e que tem como origem provável a região da Colônia que já possuía por volta de 1450 as técnicas e ferramentas necessárias para a produção de xilogravuras.³¹

As imagens, que são 11 no total para 13 fólios de texto, ocupam uma folha inteira no verso dos fólios ímpares (3, 5, 7 e assim por diante), sendo que a escrita explicativa ocorre no rosto dos fólios 4, 6 e 8. Além disso, não existe um título ou mesmo paginação, o único sinal que poderia ser vinculado a uma assinatura está no verso do fólio 13 e parece com a letra “L”. Todas as folhas são cercadas por um estilo de margem composto por três linhas sombreadas em lados diferentes no decorrer do documento.³² O idioma adotado nessa versão da *Ars Moriendi* é o latim, sendo que utilizamos o trabalho de transcrição do latim e tradução para o inglês

²⁹ CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 43.

³⁰ BULLEN, George. Introduction. In: RYLANDS, W. Harry (ed.). **Ars Moriendi (Editio Princeps, circa 1450)**: A reproduction of the copy in the British Museum. Londres: Holbein Society, 1881.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

efetuado por Jeffrey Campbell, considerado pelo autor como algo inédito, por ser mais comum nessa documentação, estudos a partir da versão francesa.³³

Já a versão longa em latim pode ser denominada como "*Tractatus artis bene moriendi*" ou "*Speculum artis bene moriendi*", e, conforme já mencionado, teria precedido a versão curta *Ars Moriendi*. Traduzida para o inglês já no século XV, tal versão vernácula recebe o título de "*The book of craft of dying*" possuindo cerca de 42 fólios de texto divididos em 6 capítulos que tratam, respectivamente: da preparação para a morte, tentações que o homem sofre ao morrer, perguntas que deveriam ser feitas por aqueles que acompanham o moribundo, informações com súplicas para aqueles que estão morrendo, e, por fim, orações que deveriam ser feitas.³⁴

Por sua vez, a edição utilizada que comporta a versão longa, foi publicada em 1917, editada e produzida por Frances M. M. Comper a partir do manuscrito Bodleian MS 423, localizado na Bodleian Library, tido como o mais antigo.³⁵ Escrito por volta de meados do século XV em pergaminho, esse livro possui o título dos capítulos na cor vermelha e as letras capitais em azul e vermelho, sendo que este trabalho de tradução da versão latina para o inglês é atribuído a Richard Rolle.³⁶

Assim, analisamos o discurso de ambas as versões das artes de morrer³⁷, não com uma "postura desmistificadora"³⁸ característica do *linguistic turn* e do pós-modernismo, e sim concordando com Bastos de que os registros medievais, sejam textuais ou imagéticos, "estão eivados da condição primária de todo e qualquer discurso: eles visam, e de fato, conseguem, ao mesmo tempo, esclarecer e confundir"³⁹ nos quais diferentes intencionalidades se fazem presentes. Logo, no decorrer deste trabalho, objetivamos refletir sobre as representações da morte, quais ritos vinculados ao morrer são destacados, mas também relacionar estes aspectos com as configurações sociopolíticas da Baixa Idade Média⁴⁰, justamente para analisar o dito e

³³ CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi**: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version. Ottawa: University of Ottawa, 1995.

³⁴ COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying**: and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ao adotar ao longo dessa dissertação as expressões "versão longa" e "versão curta" não o fazemos com a intenção de hierarquizar uma em relação à outra, mas, sim, de identificá-las em suas diferenças a fim de facilitar o entendimento do leitor. No capítulo seguinte tratamos de forma mais detida sobre sua historicidade e o porquê de tais definições.

³⁸ PROST, Antoine. **Doze lições sobre história**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014. p. 254.

³⁹ BASTOS, Mário Jorge da Motta. Quatro décadas de História Medieval no Brasil: contribuições à sua crítica. **Diálogos**, Maringá, v. 20, n. 3, p. 11, set./dez. 2016.

⁴⁰ Utilizamos o conceito de Baixa Idade Média para nos referirmos ao recorte temporal compreendido entre os séculos XIV e XV. Consideramos que se trata de um período complexo e que produziu transformações nos mais diversos âmbitos e que, portanto, é necessário distingui-lo do restante do

o não dito pelas artes de morrer. É importante pontuar que a historiografia sobre a morte já possui um campo bem estabelecido e que ganhou maior destaque a partir da década de 1950 com os estudos de demografia e das mentalidades, com ampla concentração no "conjunto da mortalidade e dos comportamentos diante da morte."⁴¹ É na esteira desse movimento que se destacaram autores vinculados a historiografia francesa dos *Annales* tais como Philippe Ariès⁴² e Michele Vovelle⁴³ com suas obras direcionadas às formas de morrer e suas significações.

De forma alguma pretendemos negar a pertinência e importâncias destes e de outros estudos clássicos sobre o morrer – que, inclusive, utilizamos ao longo deste trabalho – mas, sim, evidenciar como as representações da morte presentes nas artes de morrer podem ser conectadas com os debates e movimentos do século XV que transcendem a esfera do morrer. Essa busca em localizar as artes de morrer, como o título sugere, entre representações da morte e configurações sociopolíticas no século XV, vem sendo construída nesses últimos anos em minha trajetória acadêmica e teve início ainda na graduação realizada na Universidade Regional de Blumenau (2013-2016) quando, na disciplina de História Medieval II, precisamos redigir um artigo científico como trabalho final da matéria. O primeiro contato com o tema esteve, portanto, diretamente relacionado com o impacto que a versão curta da arte de morrer despertou em mim. Tal fascínio é justificado visto que as suas onze xilogravuras – que trataremos ao longo dessa dissertação – ainda hoje chamam a atenção de leigos ou especialistas tamanha a sua expressividade artística que põem em confronto anjos e demônios em disputa pela alma do moribundo.

A partir desse interesse, produzi em 2016 a monografia intitulada "As representações da morte no século XV: a *Ars Moriendi* (C. 1450) e a normatização dos ritos pré-morte"⁴⁴ que focava, justamente, na versão curta da arte de morrer. Ciente da complexidade do tema, visto a grande dispersão que esse manual conheceu na Baixa Idade Média, permaneci pesquisando sobre o tema e, dessa forma, realizei o processo seletivo com um projeto de mestrado que

período entendido como medieval. Não vinculamos, contudo, tal conceito a uma perspectiva de declínio conforme Johan Huizinga atribuiu a partir de sua metáfora do Outono medieval. HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. 2. ed. Lousa: Ulisseia, 1985.

⁴¹ LEBRUN, François. Morte. In: BURGUIÈRE, André (org.). **Dicionário das ciências históricas**. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 565.

⁴² ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

⁴³ VOVELLE, Michel. **As almas do purgatório ou o trabalho de luto**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

⁴⁴ SONAGLIO, Alisson. **As representações da morte no século XV: a *Ars Moriendi* (C.1450) e a normatização dos ritos pré-morte**. 2016. 86 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Centro de Ciências Humanas e da Comunicação, Universidade Regional de Blumenau, Blumenau, 2016. Disponível em: http://www.bc.furb.br/docs/MO/2016/361901_1_1.pdf. Acesso em: 15 ago. 2019.

ampliase a análise até então feita por meio da comparação entre uma edição da versão longa da arte de morrer com a versão curta já mencionada – caminho esse que nos trouxe até essa dissertação.

Todavia, não estou sozinho nessa tentativa em compreender o espaço ocupado pelas artes de morrer nesse medievo tardio. As historiadoras Letícia Gonçalves Alfeu de Almeida⁴⁵ e Patrícia Marques de Souza⁴⁶ também realizam pesquisas que englobam de forma mais específica às artes de morrer. A primeira historiadora direcionou sua pesquisa para o chanceler da Universidade de Paris, Jean Gerson, que é apontado como precursor das artes de morrer, ao passo que a segunda encaminhou sua atenção para as xilogravuras e demais imagens de devoção medievais, sobretudo em relação à península ibérica.

Diante disso, buscamos dialogar tanto com a historiografia medieval nacional como a internacional em prol de analisar as representações do morrer expressas pela cultura escrita das artes de morrer franco-germânicas. Nesse sentido, é importante considerar o século XV enquanto um período de transformações que, dentre outras mutações técnicas permitiu, na região da Mogúncia entre 1445 e 1450, o desenvolvimento da imprensa, envolvendo Gutenberg, João Fust e Pedro Schoeffer.⁴⁷ Tal invenção adquiriu um caráter de marco dos anos finais do medievo, a partir principalmente do estudo clássico sobre história do livro de Henri-Jean Martin e Lucien Febvre intitulado "*L'apparition du livre*". Contudo, antes mesmo da prensa tipográfica, livros como a arte de bem morrer surgiram em versões xilográficas ou manuscritas, pois os impressos não eram os únicos suportes que asseguravam a cultura escrita do período, afinal "o aparecimento do livro, nosso livro, feito de folhas e páginas, não surgiu com a impressão"⁴⁸ mas, sim, descende dos códices já presentes desde os séculos IV e V da era cristã.

Assim, mesmo as versões não impressas das artes de bem morrer se utilizaram do formato e de outras técnicas do que viria a ser o livro moderno, o que torna plausível utilizarmos contribuições advindas da História do livro e da leitura a fim de analisar modificações no campo da cultura escrita do século XV que colaboraram e participaram na construção das representações da morte.

⁴⁵ Conforme Currículo Lattes. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0560151253508595>. Acesso em: 17 ago. 2019.

⁴⁶ Conforme Currículo Lattes. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/1813070575048922>. Acesso em: 17 ago. 2019.

⁴⁷ FEBVRE, Lucien Paul Victor; MARTIN, Henri-Jean. **O aparecimento do livro**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

⁴⁸ CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. São Paulo: Editora UNESP, 2014. p. 122.

Essa escolha visa contribuir para a construção de debates interessados em refletir sobre as complexidades do livro, visto que tal vertente teórica é pouco utilizada para analisar o período medieval. Dessa forma, ao recusar uma linha evolutiva que vai dos manuscritos aos impressos em um sistema linear e teleológico, buscamos enfatizar os sentidos e significados atribuídos à morte, representado de forma textual e imagético pelas artes de bem morrer, livretos que participaram desse momento de diversidade de técnicas e tipologias.⁴⁹ Ademais, consideramos que as xilogravuras presentes na arte de morrer tentam se assemelhar ao real, o que "coloca de imediato a imagem na categoria das representações [pois] se ela parece é porque ela não é a própria coisa, sua função é, portanto, evocar querer dizer outra coisa que não ela própria [...]."⁵⁰

Nossa escolha foi, portanto, analisar de forma conjunta texto e imagem seguindo eixos temáticos divididos em três capítulos: no primeiro, buscamos historicizar a produção das artes de morrer relacionando-as ao seu contexto, mas também debatendo o conceito de cultura e seus desdobramentos no período medieval. Além disso, analisamos a vinculação das artes de morrer com outras documentações coevas como a Dança Macabra, a fim de perceber aproximações e especificidades na atribuição de significados do morrer no século XV. Tal apontamento é importante visto os diferentes usos e atribuições que a morte e o morrer ocuparam ao longo do tempo, estabelecendo e criando relações com diferentes contextos e sujeitos históricos.⁵¹

No segundo capítulo intentamos relacionar a questão da morte com os debates teóricos e a configuração sociopolítica da Baixa Idade Média. Dessa forma, tratamos das disputas entre poder espiritual e temporal com ênfase no Cisma Papal, uma vez que o contexto criado em torno dessa querela propiciou o surgimento de posicionamentos diversos sobre os rumos da Cristandade, o que também incluiu as artes de morrer. Abordamos, ainda, as caracterizações em torno do moribundo e do momento de sua morte, debate que nos levou a perceber uma configuração dupla que mescla elementos de uma morte íntima, particularizada com a morte familiar, pública.

Por sua vez, no último capítulo lidamos com as maneiras que as artes de morrer mobilizaram em prol de alcançar êxito na sua tentativa de construir a boa morte cristã em

⁴⁹ FEBVRE, Lucien Paul Victor; MARTIN, Henri-Jean. **O aparecimento do livro**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

⁵⁰ JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 6. ed. Campinas: Papirus, 2003. p. 39.

⁵¹ Para uma reflexão mais específica: ARIÉS, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora UNESP, 2014. Para uma perspectiva mais sociológica, ver: KELLEHEAR, Allan. **Uma história social do morrer**. São Paulo: Editora UNESP, 2016.

consonância com as questões de sua época. Assim, a atuação da Igreja é colocada de maneira mais destacada e, devido a isso, buscamos refletir sobre a organização e relevância do Cristianismo Medieval em relação às artes de morrer, bem como sua contribuição para a construção de um rito em torno da morte. Nesse sentido, tratamos das representações em torno das figuras como Deus Pai, Cristo e o Diabo bem como a ênfase na devoção dos santos – o porquê de suas escolhas e qual sua possível vinculação com o morrer no século XV. Dessa forma, buscamos identificar quais elementos do Cristianismo Medieval são postos em destaque pelas artes de morrer e qual sua importância para o período e sua vinculação com a Igreja, justamente com a intenção de não homogeneizar uma instituição complexa e plural que apresentou durante todo o período medieval diversas nuances e, até mesmo, controvérsias.

2 A CULTURA TARDO-MEDIEVAL E A PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO: OS SIGNIFICADOS DO MORRER NA BAIXA IDADE MÉDIA

Neste primeiro capítulo temos como objetivo historicizar a produção das artes de morrer, a partir de duas versões dessa documentação: uma versão longa sem imagens e outra curta, acompanhada de xilogravuras. Assim, buscamos tratar do contexto tardo-medieval ao relacionar os debates que perpassam a história do livro e da leitura, no qual o conceito de cultura escrita assume um papel relevante em "mostrar como algumas obras se amarram nos objetos ou nas práticas de seu tempo"⁵² e como tais questões podem ser pensadas a partir e por meio das artes de morrer em relação aos debates existentes no século XV.

Para tanto, apresentamos primeiramente algumas definições acerca do conceito de cultura e quais articulações foram construídas pela historiografia em relação à sociedade medieval. Parte desta historiografia produziu uma dicotomia entre as categorias popular e erudito, da qual pretendemos brevemente abordar no subcapítulo seguinte com a análise de três características principais de nossa documentação: as transformações do suporte, o recurso a autoridades vinculadas à tradição da Igreja e o uso de imagens.

No último item desse capítulo, analisamos a vinculação das artes de morrer com a temática macabra por meio da comparação de alguns aspectos da Dança Macabra. Com isso, analisamos o próprio sentido de "macabro" e a participação de acontecimentos como a Peste Negra na formulação dos significados atribuídos ao morrer no século XV. Diante disso, percebemos como fundamental a relevância atribuída à morte da alma e à esfera espiritual em que o apego à vida mundana foi problematizado pelas artes de morrer.

2.1 A CULTURA ESCRITA DIANTE DA MORTE NO SÉCULO XV: O CASO DAS ARTES DE MORRER

O século XV passou por transformações na forma de produzir e disseminar seu conhecimento por meio de mudanças no mundo da escrita que não ficaram restritas apenas à criação da prensa de Gutemberg, fabricada na região da Mogúncia por volta de 1450 e que é tida, ainda hoje, como um marco na história do livro.⁵³ Para além da tipografia que aos poucos

⁵² CHARTIER, Roger. **Inscrever & apagar**: cultura escrita e literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2007. p. 16.

⁵³ FEBVRE, Lucien Paul Victor; MARTIN, Henri-Jean. **O aparecimento do livro**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

foi se estabelecendo no Ocidente Latino e que somente nos séculos XVIII e XIX alcançaria seu ápice⁵⁴, outras técnicas como a xilografia também se fizeram presentes propiciando um ambiente que mesclou diferentes métodos e suportes no seu desejo de registrar histórias, normativas, documentos administrativos e demais narrativas coevas. As artes de morrer foram criadas nessa primeira metade do século XV na qual transformações em relação à produção e circulação do conhecimento estavam em voga e, portanto, testemunharam aspectos de uma cultura escrita em trânsito que buscaremos tratar ao longo deste trabalho.

Neste subcapítulo objetivamos relacionar as duas versões das artes de morrer com a cultura escrita do século XV em prol de perceber suas aproximações nesse período de mudanças. Não se trata, portanto, de abarcar toda a "cultura medieval", mas antes direcionar nossa atenção para os debates que a história do livro e da leitura tem proporcionado nos últimos anos e que envolvem a materialidade dos livros, a comunidade de leitores, a recepção e apropriação de uma obra, as variações das edições propiciada pela ação de editores e livreiros, entre outros aspectos. Tais questões só tornam-se palpáveis, todavia, com o devido cuidado no que tange às especificidades de cada temporalidade. Nesse sentido, consideramos necessário primeiramente apresentar algumas definições em torno do conceito de cultura e quais seus significados atribuídos à sociedade medieval.

O termo "cultura" tende a sofrer variações conforme o período em que é utilizado e as intenções de quem o utilizam e, por isso, sua historicização é parte importante de qualquer trabalho que lide com essa temática. Para além de sua etimologia, Marcella Lopes Guimarães aponta duas definições advindas da filosofia, "a cultura como formação do homem e cultura como produto dessa formação."⁵⁵ De forma semelhante, Jörn Rüsen argumenta que "cultura é um conceito oposto ao da natureza e, por isso, designa a esfera total de todos os dados e temas não naturais do mundo humano"⁵⁶ e se refere, portanto, "às atividades formadoras de sentido do espírito humano em todas as formas e dimensões da práxis vital [em que] desloca a subjetividade humana para o centro da formulação do problema e permite entender as ocorrências e os acontecimentos do mundo humano [...]"⁵⁷ e também enfatiza, dessa forma, a relação do homem com o mundo enquanto construção empírica dotada de intencionalidades.

⁵⁴ BELO, André. **História & livro e leitura**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

⁵⁵ GUIMARÃES, Marcella Lopes. Cultura na Baixa Idade Média. In: GIMENEZ, José Carlos (org.). **História Medieval II: a baixa idade média**. Maringá: Editora EDUEM, 2010. p. 113

⁵⁶ RÜSEN, Jörn. **Cultura faz sentido: orientações entre o ontem e o amanhã**. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 230.

⁵⁷ Ibid., p. 230.

Para a realidade medieval, Guimarães considera que "no centro da cultura no medievo [estava a] identidade cristã"⁵⁸ também percebida por John Van Engen, apesar de o autor mencionar pesquisadores atrelados à antropologia histórica que argumentam a favor de “uma grande massa da população medieval [que] viveu em uma cultura folclórica”⁵⁹ não essencialmente cristã. Ainda assim, Van Engen considera primordial refletir sobre a "extensão da 'cristianização' da sociedade medieval, ou seja, o grau que especificamente os ensinamentos e práticas cristãs moldaram o meio social cultural do povo medieval seja ele alto ou baixo.”⁶⁰ Ao descrever o "povo medieval" entre "alto e baixo", o autor trata de um ponto central no debate sobre a cultura medieval e do qual intentamos participar: a suposta separação entre uma cultura dita erudita e outra popular que divergiriam em suas práticas e concepções de mundo e que teria no universo da cultura escrita uma de suas principais fronteiras. Nessa perspectiva existiria, de um lado, a produção intelectual dos eruditos e, do outro, uma não-participação e aceitação de uma coletividade amplamente analfabeta no idioma oficial da escrita – o latim. Entretanto, não é exatamente essa realidade que podemos vislumbrar a partir de uma análise mais detida das artes de morrer e, por isso, precisamos adentrar um pouco melhor no contexto cultural da Baixa Idade Média.

Diante desse debate, Jacques Verger argumenta que no final do medievo um grupo social específico ganhou contornos mais nítidos, além de um peso social, cultural e político cada vez maior: os ditos "homens de saber". Na literatura coeva termos como *vir litteratus*, *clericus*, *magister* fazem menção a esse tipo de indivíduo que "tem em comum o domínio, mais ou menos completo, de certo número de disciplinas intelectuais, as quais englobariam tudo o que pudermos conceber como cultura erudita daquele tempo.”⁶¹ O principal aspecto mapeado pelo autor diz respeito ao uso e aprendizado do latim enquanto marca da cultura erudita medieval uma vez que o latim era a "língua sagrada, aquela da Escritura, aquela da liturgia, do culto e dos sacramentos”⁶² e correspondia-se com o universalismo cristão, apesar da diglossia medieval já estar consolidada no final do medievo com as línguas vernaculares participando cada vez mais das realidades nacionais. Para Rita de Cássia Mendes Pereira "a língua latina, cuidadosamente sustentada pela Igreja, permaneceu, pelo menos até o início da Idade Moderna,

⁵⁸ GUIMARÃES, Marcella Lopes. Cultura na Baixa Idade Média. In: GIMENEZ, José Carlos (org.). **História Medieval II: a baixa idade média**. Maringá: Editora EDUEM, 2010. p. 114.

⁵⁹ VAN ENGEL, John. The Christian Middle Ages as an Historiographical Problem. **The American Historical Review**, Oxford, v. 91, n. 3, 1986.

⁶⁰ Ibid., p. 537.

⁶¹ VERGER, Jacques. **Homens e saber na Idade Média**. Bauru: EDUSC, 1999. p. 23.

⁶² Ibid., p. 25.

como elemento definidor de fronteiras culturais"⁶³ e foi a partir dessa suposta divisão linguística que estudiosos dos séculos XIX e XX identificaram dois sistemas culturais diferentes: "uma cultura erudita, clerical, que se expressava em latim, e uma 'cultura popular', expressa em língua vernácula, que os especialistas em folclore pretenderam ter descoberto os indícios nos contos, lendas e canções, transmitidos oralmente no seio da população europeia."⁶⁴

O latim também era, conforme aponta Verger, a língua das disciplinas eruditas – amplamente livrescas – nas quais "repousavam sobre as 'autoridades' que remontavam à Antiguidade, pagã ou cristã, e eram redigidas em latim. Não seria possível ter acesso a tais autoridades, cujo comentário formava o essencial do ensino medieval, ignorando-se o latim."⁶⁵ Assim, a distinção entre letrados (*litterati*) e iletrados (*illiterati*) abarcava, segundo Jean-Claude Schmitt, a diferença entre clérigos e leigos, pois "ser letrado significa conhecer, além da língua materna, o latim, que se escreve e fala."⁶⁶ O medievalista aponta, no entanto, que tal divisão não foi tão estrita com a existência de leigos que adquiriam conhecimento por meio das artes liberais separadas entre o *trivium* (dialética, gramática, retórica) e o *quadrivium* (geometria, aritmética, música, astronomia), assim como havia clérigos com "bagagem intelectual rudimentar."⁶⁷ Ademais, o próprio desenvolvimento das Universidades a partir do século XIII permitiu que, cada vez mais, leigos ingressassem em suas fileiras e difundissem conhecimentos, antes muito mais restritos ao controle eclesiástico por meio, sobretudo, dos mosteiros.

A cultura erudita é caracterizada, dessa forma, como restritiva e destinada a uma pequena parcela masculina que, apesar de homens de saber "permanecem indivíduos isolados no seio de famílias que continuam a se entregar a outras atividades [e assim] eles permanecem verdadeiramente mais próximos das preocupações e das representações do resto da sociedade."⁶⁸ Logo, mais do que dicotomizar essas duas categorias ou sistemas culturais definidos como erudito e popular é preciso "relativizar em favor de uma concepção que dê conta das complexas e necessárias relações entre os níveis de cultura entre si deles com os grupos

⁶³ PEREIRA, Rita de Cássia Mendes. A literatura de cavalaria na cultura do Ocidente Medieval. In: ZIERER, Adriana; FEITOSA, Márcia Manir M. (org.). **Literatura e História Antiga e Medieval**. São Luis: EDUFMA, 2010. p. 344.

⁶⁴ Ibid., p. 344.

⁶⁵ VERGER, Jacques. **Homens e saber na Idade Média**. Bauru: EDUSC, 1999. p. 27-28.

⁶⁶ SCHMITT, Jean-Claude. Clérigos e leigos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 276.

⁶⁷ Ibid., p. 276.

⁶⁸ VERGER, op.cit., p. 61-62.

sociais constitutivos da sociedade."⁶⁹ Para tanto, uma das alternativas para "recusar essa dependência que articula as distâncias, construídas a priori entre as práticas culturais e oposições sociais [é partir] dos objetos e não das classes ou dos grupos"⁷⁰ e assim considerar "como se elaboram as relações complexas entre formas impostas, mais ou menos constrangedoras e imperativas, e identidades afirmadas, mais ou menos desenvolvidas e reprimidas."⁷¹

Com vistas a justamente não operar pela via da dicotomização, entendemos que mobilizar o conceito de cultura escrita nos auxilia a analisar a produção de textos e a mobilização de saberes e intenções engendradas no medievo. Nesse sentido, importa perceber como a realidade do morrer foi "construída, pensada, dada a ler"⁷² perante a cultura escrita do século XV e suas "múltiplas relações entre inscrição e esquecimento, entre traços duráveis e escritas efêmeras [...] detendo-se na forma segundo a qual essas relações foram registradas"⁷³ pelas artes de morrer, que receberam diversas versões ao longo dos séculos XV e XVI no Ocidente conforme aponta o estudo de Mary Catherine O'Connor.

Em seu trabalho, a autora trata das versões manuscritas, xilográficas e tipográficas das artes de morrer e suas variações quanto à composição de seus textos, idioma e região de origem ou que atualmente conserva tais edições. A partir do estudo de O'Connor⁷⁴ podemos observar os seguintes dados presentes na Tabela 1:

Tabela 1 – Distribuição dos manuscritos das artes de morrer

País	Idioma							Total
	Lati m	Alemão	Francês	Inglês	Catalão	Italian o	Não especif.	
Alemanha	112	93	6	0	0	0	0	211
Holanda	0	0	0	0	0	0	4	4
Suiça	6	3	0	0	0	0	6	15
França	5	6	7	0	0	0	7	25
Bélgica	5	0	2	0	0	0	0	7

⁶⁹ PEREIRA, Rita de Cássia Mendes. A literatura de cavalaria na cultura do Ocidente Medieval. In: ZIERER, Adriana; FEITOSA, Márcia Manir M. (org.). **Literatura e História Antiga e Medieval**. São Luis: EDUFMA, 2010. p. 349.

⁷⁰ CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Ed. da UnB, 1994. p. 15.

⁷¹ CHARTIER, Roger. "Cultura popular": revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 181, jul. /dez. 1995.

⁷² CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: DIFEL, 1990. p. 16-17.

⁷³ CHARTIER, Roger. **Inscrever & apagar: cultura escrita e literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2007. p. 10.

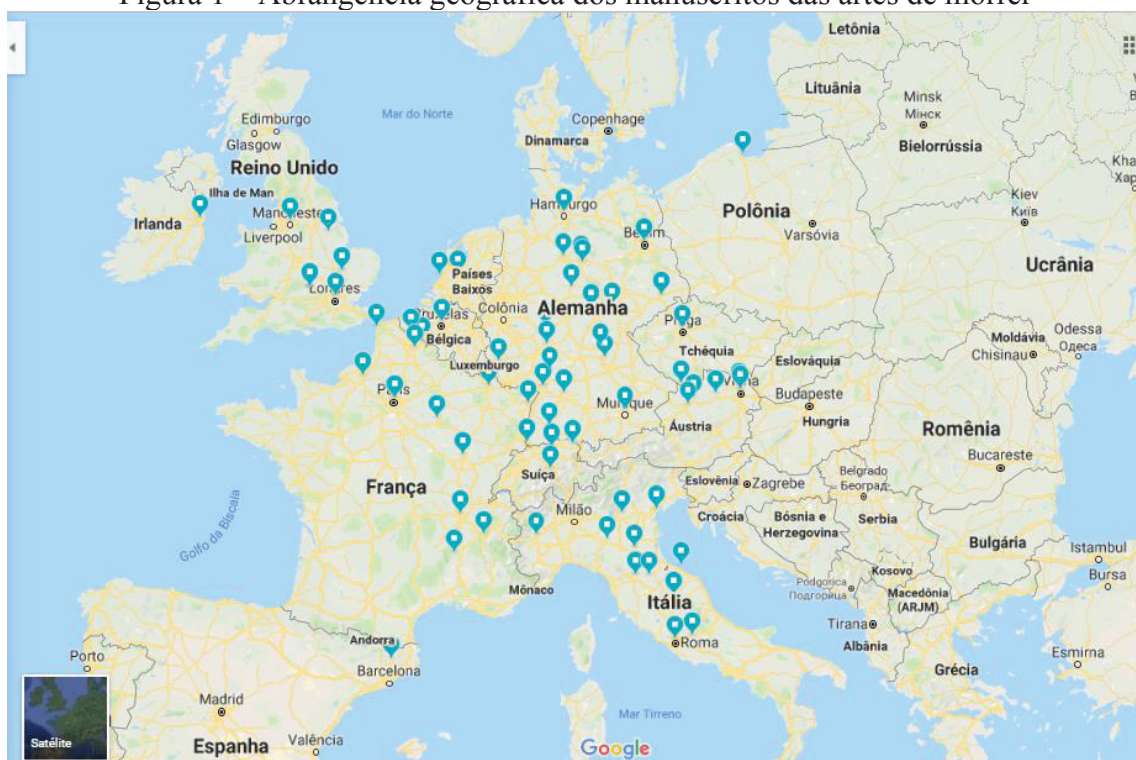
⁷⁴ O'CONNOR, Mary Catharine. **The art of dying well: the development of the Ars Moriendi**. New York: AMS Press Inc, 1966.

Itália	1	0	0	0	0	10	7	18
Espanha	0	0	0	0	1	0	0	1
Inglaterra	12	1	0	13	3	0	3	32
Irlanda	0	0	0	0	0	0	1	1
Outros	0	2	0	0	0	0	5	7
Total:	141	105	15	13	4	10	33	321

Fonte: O'CONNOR, 1966, p. 61-112.

Com esses mesmos dados aplicados em um mapa, podemos vislumbrar sua abrangência geográfica, conforme Figura 1:

Figura 1 – Abrangência geográfica dos manuscritos das artes de morrer



Fonte: O'CONNOR, 1966, p. 61-112.

A partir desses dados é possível visualizar uma concentração na região que hoje abarca a atual Alemanha, bem como dos territórios próximos: Países Baixos, França, Itália, Inglaterra, Áustria. Na imagem que mostra a abrangência geográfica dos manuscritos das artes de morrer, utilizamos a ferramenta do *Google Maps* para demarcar as instituições que possuem tais documentos, conforme o estudo de O'Connor, realizado em meados do século passado. Como a própria autora pontua, é bem provável que esse levantamento demonstre uma parcela de tais manuscritos, e que coleções privadas armazenem também versões das artes de morrer. Apesar disso, consideramos bastante significativo o inventário realizado pela autora, principalmente

por evidenciar esse "corredor" formado pela concentração das artes de morrer conforme podemos observar na Figura 1.

Em linhas gerais, a autora também aponta a existência de duas versões deste tratado: a longa e a curta, identificadas e diferenciadas conforme suas características discursivas e o seu formato. A versão longa iniciada com as palavras *Cum de Praesentis*, recebe a sigla CP, enquanto a versão curta, que recebe a sigla QS, tem como início as palavras *Quamvis Secundum*, sendo esta última considerada um resumo de algumas partes da versão longa e que, intitula-se então, como "*Ars Moriendi*"⁷⁵ ao passo que a versão longa nomeia-se em latim como "*Tractatus artis bene moriendi*" ou "*Speculum artis bene moriendi*". Dos cerca de 320 manuscritos já mencionados, apenas 5 são da versão curta uma vez que essa variante é mais comum no formato xilográfico, devido a presença de imagens. Esse tipo de edição se baseia, portanto, no formato "block-book" livro no qual as ilustrações e textos são feitos a partir de blocos de madeira e que de 300 block-books cerca de 60 pertenciam à arte de morrer.⁷⁶

Por fim, nas edições tipográficas⁷⁷ a autora aponta as seguintes informações de acordo com a Tabela 2:

Tabela 2 – Distribuição das versões tipográficas das artes de morrer

País	Idioma			Total
	Latim	Vernacular	Não especificado	
Alemanha	13	4	0	17
Holanda	0	5	0	5
França	13	8	0	21
Itália	3	13	0	16
Espanha	0	2 (Catalão)	2	4
Inglaterra	0	4	0	4
Total::	29	36	2	67

Fonte: O'CONNOR, 1966, p. 133-171.

Esses dados tornam-se relevantes uma vez que demonstram a circularidade que as artes de morrer encontraram no Ocidente Medieval e que somente a metade do século XVI assistiria "ao então esgotamento de um best-seller"⁷⁸, uma vez que segundo Chartier, sua grande

⁷⁵ O'CONNOR, Mary Catharine. **The art of dying well: The development of the Ars Moriendi**. New York: AMS Press Inc, 1966. p. 24-44.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ O número de cópias de cada versão não é muito preciso, mas a autora concede maior destaque as edições germânicas.

⁷⁸ CHARTIER, Roger. **Leituras e leitores na França do Antigo Regime**. São Paulo: Editora UNESP, 2004. p. 143.

quantidade de cópias e consequente circulação no período, apenas fica atrás de edições da Bíblia e de outro texto devocional, a *Imitatio Christi*.⁷⁹ Mais do que isso, a diversidade de suas versões permite-nos considerar as apropriações que esse tipo de narrativa sofreu ao longo do medievo, seja com a tradução e modificação para as línguas vernaculares, a condensação do texto para a versão curta e a produção de imagens. Ainda que não possamos recuperar o que seus leitores fizeram deste texto, afinal "há sempre um espaço entre o que o texto propõe e o que o leitor faz dele"⁸⁰, os indícios dessas modificações nos sugerem o interesse por esse manual bem como dos temas que ele mobilizou.

A diversidade das versões e a concomitante tradução e adaptação para línguas vernaculares – algo já bem estruturado em finais do medievo – colaboraram também para a não identificação de seu(s) autor(es). Aliás, o próprio significado de autoria não estava bem estabelecido com a mescla de termos como *actor*, *auctor*, *autor* para designar funções ligadas à produção de algo, o que incluía também textos.⁸¹ Todavia, é importante também considerarmos que no final do medievo já é possível encontrar tratados e demais textos que traziam a assinatura de seu autor. Um dos grandes exemplos que podemos citar diz respeito a Dante Alighieri e sua "Divina Comédia" composta no início do século XIV durante o período de exílio do florentino.⁸²

Mais do que somente atestar a falta de autoria presente nas artes de morrer torna-se, portanto, relevante questionar o porquê do anonimato ter sido constituído nas artes de morrer. Perante um tema tão complexo, mais do que oferecer uma resposta única é válido o apontamento de duas hipóteses. A primeira é a convivência de tradições diferentes ligadas à produção da cultura escrita. As artes de morrer poderiam estar vinculadas a uma tradição mais antiga na qual textos manipulados, compilados e reescritos – como é o seu caso – não recebiam uma única assinatura por indicar o trabalho de vários escribas ou homens de saber, para recuperar o termo cunhado por Verger, além da ação de artesãos na confecção das xilogravuras presentes nas versões xilográficas e tipográficas posteriores.

⁷⁹ CHARTIER, Roger. Les arts de mourir, 1450-1600. In: **Annales**. Economies, Societes, Civilisations, Paris, n. 31, v. 1, p. 51-75. 1976. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1976_num_31_1_293700. Acesso em: 16 dez. 2019.

⁸⁰ CHARTIER, Roger. "Cultura popular": revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 186, jul. /dez. 1995.

⁸¹ CHENU, M. D. Auctor, Actor, Autor. **Bulletin du Cange**: archivum latinitatis medii aevi, Paris, n. 3, p. 81-86, 1927.

⁸² DISTANTE, Carmelo. Prefácio. In: ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**: inferno. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 7-17.

A segunda hipótese é de que o anonimato presente nas artes de morrer tenha sido proposital com a intenção de não vincular esse tratado a nenhuma pessoa ou corrente de pensamento em voga no período. Por considerarmos que entre o final do século XIV e início do século XV o medievo conviveu com diversas transformações e debates nos âmbitos político, religioso e cultural – questões que pretendemos apontar ao longo dessa dissertação – não estabelecer uma autoria única pode ter sido uma estratégia de propagação desse livreto. Nesse caso é possível apontar como exemplo o famoso texto *Imitatio Christi*, contemporâneo das artes de morrer que possuía objetivos semelhantes no que tange a ênfase na devoção cristã.⁸³ Apesar do nome de Thomas Kempis invariavelmente ser indicado como provável autor ou precursor desse tratado, também não há um consenso definitivo em torno de sua autoria.⁸⁴

No caso das artes de morrer, a historiografia também buscou rastrear e identificar tal(is) autoria(s) e, ainda que aponte algumas divergências, é possível observar dois pontos em comum: o primeiro é de que o(s) autor(es) pertencia(m) à Ordem dos Pregadores devido a alguns aspectos como a presença de tais integrantes nos últimos momentos de vida e, assim, teriam conhecimento da literatura sobre o assunto, a ênfase na ortodoxia, além de vários nomes de dominicanos serem relacionados à variadas versões do documento bem como a sua presença e participação durante o Concílio de Constança, que teria funcionado como uma "centrífuga" a partir da volta dos delegados à suas regiões de origem.⁸⁵

O segundo consenso apontado por O'Connor e por quase toda a historiografia que lida com as artes de morrer é que Jean Gerson foi o inspirador desses textos com a escrita de seu *Opusculum Tripartitum* que possuía uma das suas seções destinadas ao morrer – *De arte moriendi*.⁸⁶ Jean Charlier Gerson ou simplesmente Jean Gerson (1363-1429) é definido por Elizabeth K. Harris como "teólogo, erudito, professor, tradutor, poeta, místico, e humanista

⁸³ BINSKI, Paul. **Medieval Death**: ritual and representation. New York: Cornell University Press, 1996.

⁸⁴ BIONDI, Franco A. Traduzindo a Devotio Moderna: De Imitatione Christi e os "Irmãos e Irmãs de Vida Comum". In: SIMPÓSIO ESTADUAL DE HISTÓRIA ANPUH/SP: HISTÓRIA E DEMOCRACIA: PRECISAMOS FALAR SOBRE ISSO, 24., 2018, Guarulhos. **Anais...** Guarulhos: UNIFESP, 2018. p. 1-12. Disponível em: https://www.encontro2018.sp.anpuh.org/resources/anais/8/1533342453_ARQUIVO_Textoanais-ANPUH2018.pdf. Acesso em: 23 jun. 2019.

⁸⁵ O'CONNOR, Mary Catharine. **The art of dying well**: the development of the Ars Moriendi. New York: AMS Press Inc, 1966.

⁸⁶ ALMEIDA, Letícia Gonçalves Alfeu. **O papel da memória na pedagogia da morte (século XV)**. 2013. Dissertação (Mestrado) – Curso de História, Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Franca, 2013. 156p. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93244>. Acesso em: 10 nov. 2019.

[além de ser considerado] um dos mais ilustres e prolíficos escritores do final da Idade Média."⁸⁷ Segundo a autora, Gerson foi filho de uma família com doze crianças, sendo que "três de seus irmãos se tornaram monges e outro sacerdote."⁸⁸ Depois de ter crescido em uma "casa piedosa em Champagne [...] Gerson entrou na Universidade de Paris em 1377 e recebeu um grau de artes em 1381 do Collège de Navarra [e, posteriormente] estudou teologia e obteve o doutorado em 1392."⁸⁹ Enquanto discípulo de Pierre D'Ailly, também teólogo e formado pela Universidade de Paris, o sucedeu na função de chanceler da Universidade de Paris a partir de 1395. Para Daniel Hobbins, Gerson foi um "famoso pregador da corte, orador popular e autoridade teológica poderosa [em que] tentado pela vida religiosa ele permaneceu enquanto letrado secular, mas escreveu muitas vezes sobre seus desafios particulares."⁹⁰ Além do *Opusculum Tripartitum*, Jean Gerson escreveu importantes tratados e se posicionou frente as questões de seu tempo como quando se opôs abertamente ao assassinato borgonhês do duque de Orléans em 1407, atacando e condenando a "Apologia de Jean Petit", ou ainda na defesa de Joana d'Arc no *Puella Aurelianensi* escrito no final de sua vida (1429).⁹¹

Enquanto chanceler da Universidade de Paris e ao lado de seu mestre, Pierre D'Ailly que Gerson esteve presente num dos grandes debates que marcaram a virada do século XIV para o XV: o Cisma Papal⁹² que foi solucionado no Concílio de Constança (1414-1418), local tido por O'Connor como produtor e difusor das artes de morrer, justamente por ter oportunizado a reunião de boa parte da Cristandade. Segundo O'Connor, a Biblioteca Nacional de Viena possui um manuscrito da versão CP datado de 1418 e, a partir disso, acredita não ter sido improvável "que durante os 4 anos de ênfase numa maior devoção na vida cristã algum delegado

⁸⁷ HARRIS, Elizabeth Kay. Jean Gerson. In: EMMERSON, Richard K. (ed.) **Key figures in medieval europe: an encyclopedia**. New York: Routledge, 2006. p. 248.

⁸⁸ Ibid., p. 248.

⁸⁹ Ibid., p. 249.

⁹⁰ HOBBS, Daniel. **Authorship and publicity before print: Jean Gerson and the transformation of Late Medieval learning**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009. p. 4.

⁹¹ HARRIS, op. cit., p. 248-249.

⁹² O Cisma Papal também chamado de Grande Cisma do Ocidente diz respeito ao período de 1378-1417 em que mais de um Papa clamava para si tal título. A disputa tem início quando o recém eleito Urbano VI em Roma perdeu o apoio dos cardeais que elegeriam, alguns meses mais tarde, Clemente VII com sua cúria reinstalada em Avinhão. A partir disso, o Ocidente Latino ficou dividido em duas obediências: Roma e Avinhão, com claras vinculações políticas relativas à Guerra dos Cem Anos(1337-1453) também em voga. O concílio de Pisa realizado em 1409 depôs teoricamente os dois papas, que mantiveram seus respectivos apoios o que causou a eleição de um terceiro pontífice sob o nome de Alexandre V. A querela foi efetivamente resolvida no Concílio de Constança (1414-1418) com a eleição de Martinho V e a deposição dos demais papas. LOYN, Henry R. (org.). **Dicionário da Idade Média**. Rio de Janeiro: 1990. p. 171-172.

zeloso tenha decidido ampliar o *De arte moriendi* de Gerson, que o concílio tinha recomendado tão fortemente como um item valioso para reforma.”⁹³

Nesse sentido, é importante considerar que as artes de morrer estiveram presentes em um espaço geográfico (que hoje poderíamos chamar de uma Europa "central" sem que isso denote um sentido pejorativo de centro e periferia) – conforme podemos observar na Figura 1 – e histórico durante a primeira metade do século XV, em que proposições tidas como heterodoxas pela Igreja circularam e que, de alguma forma, contribuíram inclusive para a futura Reforma Protestante.⁹⁴ Aqui nos referimos especialmente a John Wyclife e Jan Hus que tiveram seus posicionamentos condenados pelo Concílio de Constança (1414-1418) sendo o último executado em 1415.⁹⁵ Não será possível abordar neste trabalho as possíveis conexões entre os debates estabelecidos por estes autores e as próprias artes de morrer, no entanto, é necessário deixarmos que ambos são contemporâneos e, a seu modo, buscaram construir posicionamentos que defendessem suas interpretações da realidade cristã tardo-medieval.

Foi nesse espaço de disputas que textos como o *Opusculum Tripartitum* de Gerson puderam circular e permitir que fossem utilizados na formulação de outros tratados, como acreditamos ser o caso das artes de morrer. Tanto na versão longa quanto na curta, o Chanceler de Paris, "o grande letrado" é citado enquanto autor da seguinte afirmação: "muitas vezes, diante da falsa consolação e uma crença mentirosa na recuperação, o homem incorre em certa danação."⁹⁶ Além disso, Jeffrey Campbell também aponta semelhanças entre o texto de Gerson e passagens da *Ars Moriendi*⁹⁷, o que indica um uso direto e concreto de seu *Opusculum*, sobretudo a terceira parte que tratava mais especificamente do morrer.

Assim, é neste contexto de debate de ideias a partir e por meio da produção de tratados ou de sermões, que as artes de morrer testemunharam uma “cultura de formalizar e regular comportamentos de todos os tipos”⁹⁸ em que relacionou "questões mais recentes na cultura da morte e do morrer [como] o caráter solitário da morte e a função de cada homem, o moribundo,

⁹³ O’CONNOR, Mary Catharine. **The art of dying well: the development of the Ars Moriendi**. New York: AMS Press Inc, 1966. p. 54.

⁹⁴ DELUMEAU, Jean. **A civilização do Renascimento**. Lisboa: Editorial Nova Estampa, 1994.

⁹⁵ GUIMARÃES, Marcella Lopes. O pensamento eclesiológico de Jan Hus (1369-1415) e sua condenação pelo Concílio de Constança. In: SOUZA, José Antônio de C. R. de. (org.). **As relações de poder: do Cisma do Ocidente a Nicolau de Cusa**. Porto Alegre: Edições EST, 2011. p. 164-182.

⁹⁶ "Saepe per talem falsam consolationem et fictam sanitatis confidentiam certam incurrit homo damnationem." CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi: an examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version**. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 18.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ BINSKI, Paul. **Medieval Death: ritual and representation**. New York: Cornell University Press, 1996. p. 41.

em assumir escolhas e também responsabilidades [...]”⁹⁹ – papel que nem sempre o moribundo desempenhou. Conforme aponta Michel Lauwers “a história do culto dos mortos no Ocidente Medieval aparece como uma longa sequência de encontros, confrontos e compromissos entre vários modelos e diversas lógicas sociais”¹⁰⁰ na qual o autor reconhece alguns momentos-chave que são relevantes mencionar diante de nossa intenção de reconhecer as marcas de historicidade presentes nas artes de morrer.

Para o medievalista é possível identificar 5 etapas que trouxeram algum tipo de transformação na relação entre vivos e mortos no âmbito do Ocidente Latino: o primeiro momento corresponde aos séculos IV e V, com destaque para Agostinho, no qual a Igreja buscava estabelecer quais tipos de vínculos deveriam ser mantidos com os defuntos, como por exemplo, os sufrágios. É nesse período que foi introduzido à devoção em torno das sepulturas dos santos e mártires, o que levou os fieis a buscarem os enterros *ad sanctos* – perto dos santos – com a intenção principal de “assegurar a proteção do mártir; não só ao corpo mortal do defunto, mas também ao seu corpo inteiro, para o dia do despertar e do julgamento.”¹⁰¹ Com isso, temos uma maior aproximação entre o mundo dos vivos e dos mortos, algo que é tido por Lauwers como uma das principais transformações em relação ao morrer do primeiro milênio. Todavia, é importante considerar que “a conversão ao cristianismo não foi acompanhada pelo abandono de todos os usos funerários antigos”¹⁰² o que permitiu a circulação de práticas culturais conforme as especificidades regionais.

A partir desse período, Lauwers aponta a coexistência de dois modelos em relação ao cuidado com os mortos: o familiar/parental e o proposto pela Igreja que só iriam colidir durante os séculos VIII e IX quando os eclesiásticos passaram a se preocupar mais com o ritos em torno da morte e com as práticas familiares tidas como inadequadas. Assim, “a adoção de práticas cristãs – preces, missas e esmolas – tendia a substituir a lógica que dominava nos ritos consuetudinários. Os eclesiásticos propunham, com efeito, que a comunidade cristã se encarregasse dos mortos, ao lado, ou mesmo no lugar, das famílias.”¹⁰³ Tal proposta se manifestou, segundo o autor, por meio da ênfase nas missas privativas, na redações de orações

⁹⁹ BINSKI, Paul. **Medieval Death**: ritual and representation. New York: Cornell University Press, 1996. p. 41-42.

¹⁰⁰ LAUWERS, Michel. Morte e mortos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 278.

¹⁰¹ ARIÉS, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora UNESP, 2014. p. 44.

¹⁰² LAUWERS, op. cit., p. 279.

¹⁰³ Ibid., p. 281.

e textos das escrituras sobre o morrer, e o desenvolvimento da memória funerária que durante a época carolíngia se concretizou por meio das abadias.

No terceiro momento, Lauwers menciona a sociedade senhorial dos séculos XI e XII que "deu origem a contatos e compromissos entre diferentes horizontes da memória dos mortos [em que] os senhores, potentados locais, chefes de castelos, reclamaram para si e seus parentes defuntos os favores litúrgicos das comunidades eclesiásticas."¹⁰⁴ A preocupação recaía, portanto, em garantir a memória familiar, algo incentivado com o estabelecimento pelos monges de Cluny em 1030, da festa anual em honra aos mortos em 02 de novembro. A quarta etapa – se assim podemos chamar visto que esse esquema não necessariamente atuou de maneira tão linear na realidade coeva medieval – diz respeito aos séculos XII e XIII em que a ação das Ordens Mendicantes, sobretudo no meio urbano, ganhou destaque com seus sermões sobre a necessidade de se preparar para a morte.¹⁰⁵ Com isso temos o início de uma preocupação em torno do sujeito que se manifestou com a confissão individual dos pecados, a penitência interior e, além disso, com o estabelecimento paulatino de um terceiro lugar no Além – o Purgatório.¹⁰⁶

O último momento corresponde aos séculos XIV e XV com a proliferação da temática macabra, da produção de túmulos com características monumentais que buscavam identificar o morto¹⁰⁷ – como seria o caso dos túmulos de D. Pedro I e Inês de Castro em meados do século XIV – bem como das atitudes do jacente. A salvação dependeria, justamente, "do desfecho da última prova que o moribundo deve sofrer *in hora mortis*, no quarto em que ele vai entregar a alma."¹⁰⁸ Em busca de legitimar esse tipo de comportamento perante a morte, em que as práticas cristãs estabelecidas pela Igreja são proeminentes, que as artes de morrer mobilizaram determinados recursos da cultura escrita tardo-medieval que nos informam sobre as práticas culturais aceitas deste período, ainda que não devamos desconsiderar o nível de idealização presente ou mesmo os silêncios que esse tipo de texto produziu. Mesmo assim, acreditamos que a análise de tais elementos contribui para problematizar a relação estabelecida entre os sujeitos históricos diante de seu contexto, suas intenções e escolhas. Para tanto, destacamos três

¹⁰⁴ LAUWERS, Michel. Morte e mortos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 285.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Para Jacques Le Goff, o nascimento do purgatório está atrelado ao final do século XII quando os teólogos medievais passaram a atribuir características de espacialidade ao termo *purgatorium* que, até então, estava mais relacionado a ação relacionada com alguma pena que deveria purgar os pecados do que com uma localidade. LE GOFF, Jacques. **O nascimento do purgatório**. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1995.

¹⁰⁷ ARIÉS, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

¹⁰⁸ Ibid., p. 143.

elementos que consideramos principais perante nosso tema e que abordamos no próximo subcapítulo: as transformações e modificações referentes ao suporte das artes de morrer, o recurso às autoridades como forma de construção narrativa e, por fim, a mobilização de imagens.

2.2 O SUPORTE, AS AUTORIDADES, AS IMAGENS: ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO MORRER

Em seu estudo clássico "*O aparecimento do livro*" Lucien Febvre e Henri-Jean Martin destacaram, para além das mudanças no maquinário em relação à produção dos escritos e a criação da famosa prensa de Gutemberg, que o diferencial para o final do medievo foi "um novo suporte do pensamento, o papel, proveniente da China através da Arábia"¹⁰⁹ que entrou pela Itália do século XII e que mesmo com certa desconfiança em relação à sua aparente fragilidade, começou a rivalizar e substituir o pergaminho em algumas regiões em meados do século XIV. Tais apontamentos são relevantes uma vez que "é preciso levar em conta que as formas produzem sentidos"¹¹⁰ e o suporte de qualquer texto é imprescindível, afinal "não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir) e [...] não existe a compreensão de um texto, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele atinge seu leitor."¹¹¹

Além disso, conforme aponta Frédéric Barbier, ainda que no início o papel tivesse o preço um pouco elevado ele se "constitui um suporte muito mais barato, podendo ser produzido com rapidez e em quantidade muito maior do que o pergaminho."¹¹² Ademais, ainda segundo o autor "o novo suporte se revelará muito mais adequado do que o pergaminho às aplicações da técnica tipográfica"¹¹³ que também são semelhantes à xilografia presente nas artes de morrer. Para oportunizar essa nova indústria, o papel era produzido em moinhos de água no qual a matéria-prima, celulose, era obtida a partir de trapos que eram molhados, fermentados e amassados até virarem uma pasta. Depois disso, essa pasta era mergulhada em água quente para ser retirada por uma fôrma: "caixilho de madeira guarnecido com uma peneira de fios de latão para deixar passar a água, tendo por cima um quadro móvel mais ou menos espesso de acordo

¹⁰⁹ FEBVRE, Lucien Paul Victor; MARTIN, Henri-Jean. **O aparecimento do livro**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. p. 32.

¹¹⁰ CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Ed. da UnB, 1994. p. 13.

¹¹¹ Ibid., p. 17.

¹¹² BARBIER, Frédéric. **A Europa de Gutenberg: o livro e a invenção da modernidade ocidental (séculos XIII-XVI)**. São Paulo: EDUSP, 2018. p. 132.

¹¹³ Ibid., p. 132.

com a espessura prevista para a folha."¹¹⁴ Tal folha, que em média possuía 30x42cm, era colocada em uma prensa para extrair o restante da água e, então secada para receber produtos que finalizavam o processo de fabricação do papel.

A versão longa da arte de morrer, aqui analisada, foi produzida manuscrita em pergaminho – o que não impede que outros exemplares tenham sido produzidos em papel – com o título dos capítulos em vermelho e as letras capitais em azul e vermelho, sem imagens e com cerca de 42 fólhos, dividido em 6 capítulos que tratam, respectivamente, sobre: a preparação para a morte, tentações que o homem sofre ao morrer, perguntas que deveriam ser feitas para o moribundo por aqueles que o acompanham, informações com certas súplicas para aqueles que devem morrer, instruções para aqueles que devem morrer e, por fim, orações que devem ser ditas por aqueles que não estão morrendo.¹¹⁵

Por sua vez, a versão curta produzida a partir de block-books permitia que o processo xilográfico fosse feito com papel ou pergaminho¹¹⁶ no qual consistia de 12 folhas separadas de 2 páginas cada com sua impressão apenas no lado interior, para que a impressão feita com tinta marrom pálida por fricção de um lado não atrapalhasse do outro, e que pudessem "ser passadas juntas para formar, respectivamente, uma única folha."¹¹⁷ Além disso, "cada caractere do texto era talhado em uma prancha única de madeira, depois coberto de tinta e então transferido para o papel ou para o pergaminho [e] como as matrizes não aguentavam muitas impressões [...] encarecia a confecção dos livros em blocos e aumentava o tempo de feitura dos livros."¹¹⁸

Parte desse processo podemos observar nas duas imagens seguintes presentes na Figura 2 que retrataram¹¹⁹, na ótica do artista Jost Amman em seu livro das profissões de 1568, o trabalho em torno do processo xilográfico. Na primeira xilogravura, o homem esculpe a placa de madeira ao passo que na segunda, ele recobre a mesma placa com tinta. A xilogravura, que

¹¹⁴ BARBIER, Frédéric. **A Europa de Gutenberg**: o livro e a invenção da modernidade ocidental (séculos XIII-XVI). São Paulo: EDUSP, 2018. p. 131.

¹¹⁵ COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying**: and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 49.

¹¹⁶ SOUZA, Patrícia Marques de. *Ars Moriendi circa 1450: a preparação para o post-mortem*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: LUGARES DOS HISTORIADORES, 28., 2015, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2015. p. 1-18. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/site/anaiscomplementares>. Acesso em: 12 fev. 2016.

¹¹⁷ BULLEN, George. Introduction. In: RYLANDS, W. Harry (ed.). **Ars Moriendi (Editio Princeps, circa 1450)**: a reproduction of the copy in the British Museum. Londres: Holbein Society, 1881. p. 2.

¹¹⁸ SOUZA, op. cit., p. 5.

¹¹⁹ As imagens podem ser acessadas por meio do catálogo *online* do British Museum. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=501910001&objectId=3104370&partId=1 e https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=1123636001&objectId=3104412&partId=1. Acesso em: 10 jul. 2019.

teve como um centro importante a região da atual Alemanha, "era invariavelmente desenhada, projetada e cortada pelo mesmo artista"¹²⁰ e somente nos séculos seguintes esse procedimento sofreu alteração, com outra pessoa destinada especificamente para o trabalho da escultura. As primeiras xilogravuras também não continham assinatura de autoria e também não era possível precisar a quantidade de exemplares produzida.¹²¹

Figura 2 – A prática da xilogravura



Fonte: British Museum, 2019.

Ainda que a versão curta se utilize da técnica xilográfica, o mesmo não ocorre com a versão longa, manuscrita e sem imagens. Dessa forma, a partir dessas duas versões das artes de morrer é possível perceber, mais do que uma quebra definitiva, um período de adequações em que diferentes formas de produzir e transmitir conhecimento buscaram conviver, algo que também notamos por meio das imagens que acompanhavam a versão curta da arte de morrer e que analisamos a partir da Figura 3:

¹²⁰ ARONSON, Irene. The historic woodcut. **Design**, Filadélfia, v. 61, n. 5, p. 191. 1960. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/00119253.1960.10744042> . Acesso em: 05 abri. 2019.

¹²¹ Ibid., p. 191.

Figura 3 – Tentação diabólica do desespero



Fonte: PIFTEAU, 1890. [p. 30].

Essa xilogravura tratava da tentação diabólica do desespero, na qual é possível notar elementos comuns dessa narrativa como criaturas demoníacas tentando o moribundo – que fica em seu leito no meio da cena – por meio de exemplos negativos representados por quatro pessoas e apontados pelos demônios: duas na parte superior, que, respectivamente, indicariam a ação de perjúrio e fornicção e, abaixo, mais duas: o homem levemente deitado que ele teria matado e o outro, arruinado pela avareza do jacente.¹²² Os rolos de pergaminhos servem como suporte para fala das personagens em toda a narrativa criada pela *Ars Moriendi* e nesses há falas como "*Ecce peccata (peccata) tua* – veja os seus pecados" com uma lista dos pecados em um quadro; "*Perjurus es* – És perjurador", "*Fornicatus es* – És fornicador", "*Avare vixisti* – Tem sido ávaro" e "*Occidisti* – Homicida."¹²³ Logo, ainda que se trate de um livreto produzido a partir da xilografia, a menção a pergaminhos manuscritos continuam presentes, o que indica, justamente, um entrecruzamento de práticas escritas das artes de morrer, entre o novo

¹²² BULLEN, George. Introduction. In: RYLANDS, W. Harry (ed.). *Ars Moriendi (Editio Princeps, circa 1450)*: a reproduction of the copy in the British Museum. Londres: Holbein Society, 1881. p. 9-10.

¹²³ Ibid., p. 9-10.

(xilografia, tipografia) e o antigo (manuscrito), o que se configura enquanto um recurso importante à tradição, uma vez que a sociedade medieval valorizava "os hábitos que superam o passo do tempo [...]"¹²⁴

Ademais, conforme já mencionado, durante os séculos XV e XVI as artes de morrer tiveram edições manuscritas, xilográficas e também tipográficas, circulando e sendo produzidas conforme as especificidades e possibilidades de cada região sem que isso possa se configurar enquanto uma linha evolutiva, mas sim enquanto característica da cultura tardo-medieval de adaptações técnicas baseadas na experiência e que envolviam diversas funções para a produção de um livro.¹²⁵

A segunda característica importante referente à cultura escrita presente tanto na versão longa quanto na curta das artes de morrer diz respeito ao recurso às autoridades, estas “frases, de citações, ou de passagens extraídas da Bíblia, dos padres da Igreja, ou de autores clássicos, destinadas a dar mais peso à sua própria argumentação.”¹²⁶ Segundo Huizinga, os autores tardo-medievais eram adeptos de "fundamentar cada argumentação séria num texto, servindo como ponto de apoio e de partida"¹²⁷, o que fornecia uma vinculação entre eles próprios e os autores da tradição, principalmente, bíblica. Na Tabela 3 a seguir podemos observar quais autoridades foram citadas, a quantidade de vezes e se apareceram em ambas as versões das artes de morrer.

Tabela 3 – Comparação textual das autoridades entre as versões da arte de morrer

Autoridades	Versão longa	Versão curta	Total de citações
Santo Agostinho	9	10	19
Gregório	8	7	15
Cristo	4	10	14
São Bernardo	3	5	8
São Paulo	6	2	8
Ezequiel	2	1	3
Jean Gerson (1)	2	1	3
Profeta Davi	3	0	3
Sêneca (2)	3	0	3
Alberto Magno	2	0	2
Aristóteles (3)	1	1	2
Cassiodoro	1	1	2

¹²⁴ AURELL, Jaume. Memoria dinastica y mitos fundadores: la construcción social del pasado em la Edad Media. In: DACOSTA, Arsenio et al (org.). **La conciencia de los antepasados**. Madrid: Marcial Pons, 2014. p. 328.

¹²⁵ FEBVRE, Lucien Paul Victor; MARTIN, Henri-Jean. **O aparecimento do livro**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

¹²⁶ HAMESSE, Jacqueline. O modelo escolástico da leitura. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). **Historia da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 1998. p. 127.

¹²⁷ HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**: estudos sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo: Cosacnaify, 2013. p. 378.

Isidoro	2	0	2
São Jerônimo	1	1	2
Crisóstomo	0	1	1
Graciano	1	0	1
João Cassiano	1	0	1
João Duns Escoto	1	0	1
Papa Inocêncio III	1	0	1
Petrus Cantor	1	0	1
Profeta Isaías	1	1	1
Salomão	0	1	1
Santo Anselmo	1	0	1
São João	1	0	1
São Lucas	1	0	1
Tiago	0	1	1
Total	55	43	98

Fonte: CAMPBELL, 1995, p. 21-73.

- (1) A citação aparece como Chanceler de Paris que, no período, era Jean Gerson.
- (2) A citação aparece, algumas vezes, como "homem sábio".
- (3) Referenciado no início de ambas as versões, Aristóteles é citado como o filósofo da Ética, menção a seu texto Ética a Nicomaco já conhecido no período medieval.

Assim, na versão longa temos 23 autoridades que, no total, colaboravam com 55 falas ou citações que foram incorporadas pela arte de morrer. Por sua vez, a versão curta que é posterior e tida como um resumo da versão longa, contava com 43 citações de 14 autoridades. É possível perceber, em ambas as versões, um destaque concedido a Agostinho, Gregório e Cristo que, juntos, somam 48 dos 98 trechos citados, ou seja, praticamente a metade das menções recaía nestas três personagens. É notável, portanto, a semelhança nas autoridades utilizadas de uma versão para outra, mas, ainda assim, Tiago, Crisóstomo e Salomão são citados apenas na versão curta ao passo que Sêneca, João Cassiano, Papa Inocêncio III, Lucas, Isidoro, João Duns Escoto, Petrus Cantor, Santo Anselmo e Graciano apareceram somente na versão longa. Tais diferenças são indícios plausíveis de um conteúdo moldado por diversos sujeitos históricos que tinham em seu repertório intelectual, diferentes pontos de referência. Ademais, como pontua Verger, os ditos homens de saber possuíam "uma longa aprendizagem da memória [que] lhes permitia convocar, sem se referir a notas escritas, múltiplas citações de 'autoridades' que fundamentavam seu saber"¹²⁸ operação que acreditamos se manifestar também nas artes de morrer.

Para além desses dados, nos importa perceber a forma com que essas autoridades são citadas e trabalhadas ao longo do texto. Na versão longa quando o autor lista as cinco principais

¹²⁸ VERGER, Jacques. **Homens e saber na Idade Média**. Bauru: EDUSC, 1999. p. 111.

tentações que o moribundo sofria no momento da morte, a primeira escolhida tratava da fé, na qual era dito que:

A primeira é sobre a fé, uma vez que a fé é o fundamento de todas as almas saudáveis; o testemunho do Apóstolo que diz: FUNDAMENTUM ALIUD NEMO POTEST PONERE. Outro fundamento nenhum homem pode colocar. Além disso, Santo Agostinho disse: FIDES EST BONORUM OMNIUM FUNDAMENTUM, ET HUMANE SALUTIS INITIUM. A fé é o fundamento de toda a bondade, e o início da saúde do homem. E também disse São Paulo: SINE FIDE EST IMPOSSIBILE PLACERE DEO. É impossível agradar Deus sem fé.¹²⁹

Por meio dessa construção discursiva que utilizava trechos atribuídos a outras personagens com função de legitimar seus argumentos, permite-nos inferir sobre as formas de circulação do conhecimento durante o século XV além de também considerar o provável uso de florilégios, compêndios produzidos para localizar trechos e passagens importantes, sem a necessidade de consulta na obra completa de determinado autor. Ademais, esse tipo de operação discursiva em que ocorre apresentação de argumentos em formato de uma “*disputatio*”¹³⁰ é característico do meio escolástico¹³¹ – ambiente que as ordens mendicantes passaram a ter grande participação nos séculos XIV e XV. Segundo Jaqueline Hamesse, é por intermédio das ordens mendicantes que “a importância do livro vai desenvolver-se em dois níveis: o da transmissão generalizada da cultura escrita e o da seleção das obras que devem ser lidas”¹³² ainda mais em nosso caso por se tratar de uma temática em que franciscanos e dominicanos tornaram-se especialistas: o momento da morte.¹³³

¹²⁹ A edição da versão longa utilizada é feita em inglês com passagens em latim. Optamos por manter o latim e traduzir apenas o inglês. “The first is of the faith, forasmuch as faith is fundamento f all men's soul's-heal; witnessing the Apostle that saith: FUNDAMENTUM ALIUD NEMO POTEST PONERE. Other fundament may no man put. And therefore Saint Austin saith: FIDES EST BONORUM OMNIUM FUNDAMENTUM, ET HUMANE SALUTIS INITIUM. Faith is fundamento f all goodness, and beginning of man's heal. And therefore saith Saint Paul: SINE FIDE EST IMPOSSIBILE PLACERE DEO. It is impossible to please God without faith.” COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying**; and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 10.

¹³⁰ A *disputatio* integrava o método escolástico que investigava questões filosóficas e teóricas nas escolas e universidades medievais. Tal método tratava “primeiro, de construir um problema, de apresentar uma *quaestio*, e essa *quaestio* era discutida (é a *disputatio*) entre os mestres e os alunos. Enfim, o mestre dá a solução do problema após essa discussão, é a *determinatio*.” LE GOFF, Jacques. **As raízes medievais da Europa**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2007. p. 186.

¹³¹ FERNANDES, Fátima Regina. A crise da Cristandade unitária e seus reflexos na Península Ibérica tardo-medieval. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 40, n. 2, p. 367-384, jul./dez. 2014.

¹³² HAMESSE, Jacqueline. O modelo escolástico da leitura. In: CAVALLLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org). **Historia da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 1998. p. 126.

¹³³ Segundo Michel Lauwers, as ordens mendicantes tornaram-se especialistas do morrer a partir de um período de transformações sociais. Nas palavras do autor “desde o século XIII nas cidades e um pouco

Diante disso, uma ausência importante também é digna de menção: Tomás de Aquino, dominicano, teólogo e grande referência quando se fala na tradição escolástica não é mencionado de nenhuma forma nas versões das artes de morrer. Não é possível apontar com clareza o que pode ter levado a essa situação, mas é interessante considerar que esse tipo de escolha não deve ser tido como ingênuo e talvez indique algum debate que envolvera o frade italiano.

Ainda que nossa análise esteja pautada na análise de uma documentação escrita, a questão da oralidade também se fez presente, uma vez que foram mencionados ensinamentos e sermões de personagens não necessariamente coevos, indicando uma provável sobrevivência e recurso à memória tal como na seguinte passagem atribuída ao clérigo Alberto, provavelmente, Alberto, Magno que viveu entre o século XII e XIII. Segundo a arte de morrer versão longa, "o grande clérigo Alberto disse, falando com muita contrição: [...] a doença antes da morte do homem é como um purgatório para ele, quando é sofrida como deveria; isso é entender se ele sofreu pacientemente, de bom grado, e com um coração gentil e de livre vontade."¹³⁴ Com essa passagem o moribundo é orientado a aceitar o momento da morte uma vez que a "tentação da impaciência luta contra a caridade, e sem caridade nenhum homem pode ser salvo."¹³⁵

Dessa forma, tanto os santos e anjos trazidos nas imagens presentes na versão curta quanto às autoridades citadas nos textos de ambas as versões têm como função principal servir como inspiração positiva ao moribundo aproximando-se dos *exempla* essas "narrativas que divertem, apela para fábula ou para a vida do dia-a-dia"¹³⁶ e que "procuram preparar os cristãos para morrer bem."¹³⁷ Foi diante da devoção laica, tido como "um fenômeno geral no final da Idade Média que tocava tanto homens e mulheres de meios modestos e de cultura medíocre

mais tarde no campo, tornou-se necessário, com o crescente número de fundações, confeccionar compilações práticas de contabilidade, os obituários, nos quais os clérigos registravam a lista dos serviços funerários que deviam celebrar cotidianamente. Rapidamente, as Ordens Mendicantes impuseram-se como especialistas dos sufrágios pelos mortos. Implantados no coração das cidades, seus conventos tornaram-se locais privilegiados de inumação das elites urbanas." LAUWERS, Michel. Morte e mortos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 289.

¹³⁴ "But as the great Clerk Albert saith, speaking of very contrition [...] that sickness before a man's death is as a purgatory to him, when it is suffered as it ought; that is to understand, if it be suffered patiently, gladly, and with a free and a kind will of heart." COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying**: and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 16-17.

¹³⁵ "This temptation of impatience fighteth against charity, and without charity may no men be saved." Ibid., p. 17.

¹³⁶ LE GOFF, Jacques. As ordens mendicantes. In: BERLIOZ, Jacques (org.). **Monges e religiosos na Idade Média**. Lisboa: Terramar, 1994. p. 234.

¹³⁷ SCHMITT, Jean Claude. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 145.

quanto os letrados"¹³⁸ o uso de *exempla* foi um dos principais caminhos adotados. Para Verger, todavia, "esse procedimento pode testemunhar sobre a informação dos teólogos, mas não forçosamente sua adesão a essa cultura popular à qual eles se referiam"¹³⁹ o que não anula o fato de indicar o direcionamento de um mesmo texto para diferentes grupos sociais.

Por fim, é imprescindível a menção ao uso das imagens presentes na versão curta da arte de morrer que vinha em direção ao seu objetivo principal expresso logo no início de seu texto:

Mas para que isso seja benéfico para todos e ninguém possa ser excluído da contemplação disso, mas possa aprender a morrer com uma boa morte, o livro deve ser colocado diante dos olhos de todos, para que as palavras sirvam bem para os educados como as imagens sirvam tanto para os leigos quanto para os iletrados.¹⁴⁰

Neste contexto o conceito de arte está conectado com o saber desempenhar uma determinada técnica ou conhecimento, "é toda atividade racional e justa do espírito, aplicada tanto à produção de instrumentos materiais como intelectuais: é uma técnica inteligente do fazer"¹⁴¹ em que as imagens ocuparam um espaço importante no processo de normatizar o morrer. Nesse sentido, é preciso considerar a imagem medieval para além da fórmula da "bíblia dos iletrados" – que pressupõe o recurso das imagens somente com um caráter didático aos não iniciados nas letras.¹⁴² De acordo com Tamara Quírico a imagem medieval deveria “despertar sentimentos de devoção nos fieis [...] bem como auxiliar a memorização de fatos ligados às histórias sagradas”¹⁴³, aspectos não restritos apenas aos iletrados conforme aponta a própria arte de morrer quando afirma que as imagens seriam destinadas a todos. Além disso, não podemos esquecer as intenções existentes também nesse tipo de discurso, pois como argumenta Jean-Claude Schmitt "é certo que a imagem é sempre a imagem de alguma coisa [...] mas a verdadeira questão não está aí, e as próprias imagens conseguem mais de uma vez nos lembrar que sua

¹³⁸ VERGER, Jacques. *Homens e saber na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 1999. p. 65.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁴⁰ Sed ut omnibus ista materia sit fructuosa, et nullus ab ipsius speculatione secludatur sed inde mori salubriter discat, tam litteris tantum litterato deservientibus quam imaginibus laico et illiterato simul deservientibus cunctorum oculis obicitur." CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi**: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 20.

¹⁴¹ LE GOFF, Jacques. **Os intelectuais na Idade Média**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p. 57.

¹⁴² PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. Exposition des ymages des figures qui sunt: discursos sobre imagens no Ocidente Medieval. **Antíteses**, Londrina, v.9, n.17, p. 36-54, jan/jun. 2016.

¹⁴³ QUÍRICO, Tamara. Para além da religião? Justiça de Deus, justiça do homem e as representações visuais do Juízo Final. **Antíteses**, Londrina, v. 9, n. 17, p. 78, 2016.

função é menos representar uma realidade exterior do que construir o real de um modo que lhe é próprio."¹⁴⁴

Ademais, concordamos com Baschet quando ele argumenta que é necessário diferenciar as noções de "imagem" e "Arte", uma vez que a última foi "esboçada durante o Renascimento e forjada principalmente pela Estética a partir do século XVIII, não é pertinente para a Idade Média"¹⁴⁵ principalmente por não existir princípios estéticos¹⁴⁶ autônomos. Mesmo assim o autor destaca que "se é melhor renunciar a incluir as obras medievais na categoria de 'arte', é forçoso, entretanto, admitir que nelas existe *arte*, quer dizer, um conhecimento e valores formais que conferem a cada uma seu estatuto e a potência que a torna eficaz."¹⁴⁷ Hans Belting também concorda com essa distinção ao definir o período anterior ao Renascimento como "a era das imagens" que, por sua vez, foi seguida de uma "era da Arte."¹⁴⁸ Em relação ao período medieval, Belting acredita que "a imagem era a representação ou símbolo de algo que no presente só podia ser experimentado indiretamente, quer dizer, a presença de Deus no passado e no futuro da vida da humanidade" e que assim, compartilhava com seu "contemplador um presente no qual só um pouco da atividade divina era acessível"¹⁴⁹, o que já poderia ser caracterizado como bastante significativo.

Nesse debate sobre a função da imagem medieval, Michael Baxandall aponta que, por trás das imagens medievais estava a crença no poder e exatidão que a visão podia proporcionar e, devido a isso, ela deveria ser utilizada para três propósitos principais. Em primeiro lugar, "devia expor os temas religiosos com a máxima clareza" e com isso "sensibilizar a alma: a vivacidade que as coisas vistas adquirem no espírito das pessoas dava-lhes um imenso, mais poder (assim se acreditava) que o da palavra, a coisa ouvida" e, por terceiro, "devia expor esses assuntos de forma memorável: a visão retém mais as mensagens que a audição."¹⁵⁰ A quarta xilogravura apresentada na Figura 4 que trata da boa inspiração angelical contra o desespero permite a análise desses aspectos:

¹⁴⁴ SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: Edusc, 2007. p. 27.

¹⁴⁵ BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal**: do ano mil à colonização da América. São Paulo: Globo, 2006. p. 481.

¹⁴⁶ Para um debate teórico-histórico mais detalhado acerca das questões de estética para o período medieval, ver: ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

¹⁴⁷ BASCHET, op. cit., p. 482.

¹⁴⁸ BELTING, Hans. **Semelhança e presença**: a história da imagem antes da Era da arte. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010. p. XXIV.

¹⁴⁹ Ibid., p. 12.

¹⁵⁰ BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 83.

Figura 4 – O moribundo é aconselhado contra o desespero



Fonte: PIFTEAU, 1890. [p. 34].

Nesta xilogravura são colocadas em cena personagens que, de alguma forma, poderiam auxiliar o moribundo contra a tentação do desespero, pois "são todos exemplos de pecadores que tiveram seus pecados perdoados, e são mostrados ao moribundo tendo em vista a despertá-lo a partir de um estado de desespero, e desfrute de uma esperança de perdão, não importando qual sejam seus pecados."¹⁵¹

Temos representado, portanto, o bom ladrão na cruz e ao seu lado, Maria Madalena segurando uma espécie de pote e Pedro que segura um códice e uma chave, perto ainda de um galo. Na parte inferior à esquerda, temos Paulo caído com seu cavalo. O próprio texto que vem em seguida a essa imagem nos informa sobre os pecados dessas personagens e o porquê de sua presença nesta xilogravura: "Você tem um exemplo em Pedro negando Cristo, em Paulo perseguindo a Igreja, em Matheus e Zaqueu os cobradores de impostos, Maria Madalena a

¹⁵¹ BULLEN, George. Introduction. In: RYLANDS, W. Harry (ed.). **Ars Moriendi (Editio Princeps, circa 1450)**: a reproduction of the copy in the British Museum. Londres: Holbein Society, 1881. p. 12.

pecadora, na mulher pega no adultério, no criminoso crucificado na Cruz perto de Cristo, em Santa Maria Egípcia etc."¹⁵²

O que podemos notar é, primeiramente, uma diferença entre as personagens citadas no texto e as que foram, de fato, trazidas para a xilogravura. Matheus, Zaqueu, a mulher pega no adultério e Maria Egípcia não são representados – talvez pelo espaço disponível para a construção da xilogravura ou pela maior relevância que as outras personagens trazem. Aqui recaímos em outro ponto importante, as histórias por trás de Pedro, Paulo, o bom ladrão e Maria Madalena não são mencionadas, o que deveria pressupor um conhecimento prévio daqueles temas para que pudessem ser citados como exemplos edificantes e, portanto, úteis às artes de morrer.¹⁵³

A realidade que tais imagens buscavam construir indicava, portanto, uma preocupação em relação ao morrer na qual o moribundo deveria garantir a salvação de sua alma e que foi registrada pela cultura escrita tardo-medieval, tanto por meio das xilogravuras como por meio dos textos. A partir da pregação realizada pelas ordens mendicantes "acreditava-se que o fiel iria rever sua vida inteira antes da separação do seu corpo e de sua alma e, que as atitudes realizadas neste momento final, seriam fundamentais para dar conclusão à sua vida"¹⁵⁴, o que tornava necessária a lembrança da morte, preocupar-se com ela e, principalmente, estar preparado para este momento: eis a fórmula do *memento mori*¹⁵⁵ amplamente presente nas artes de morrer.

É justamente no final do medievo que Ariés notou essa mudança fundamental na percepção escatológica da qual as artes de bem morrer são testemunhas: o deslocamento do Juízo Final para o Juízo individual, particular, na hora da morte. Assim, o moribundo tinha sua alma disputada e cabia a ele "vencer com o auxílio do seu anjo e dos seus antecessores; e ele

¹⁵² "Exemplum habeas in Petro Christum negante, Paulo ecclesiam persequente, Matheo et Zacheo publicanis, Maria Magdalena peccatrice, in muliere deprehensa in adulteria, in latrone iuxta Christi in cruce pendente, Maria Aegyptica, etc." CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi**: an examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 38-40.

¹⁵³ No capítulo 4.2 tratamos de forma mais específica da devoção em torno dos santos representados nas xilogravuras da arte de morrer.

¹⁵⁴ SOUZA, Patrícia Marques de. *Ars Moriendi circa 1450: a preparação para o post-mortem*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: LUGARES DOS HISTORIADORES, 28., 2015, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2015. p. 2. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/site/anaiscomplementares>. Acesso em: 12 fev. 2016.

¹⁵⁵ ALMEIDA, Leticia Gonçalves Alfeu. **O papel da memória na pedagogia da morte (século XV)**. 2013. Dissertação (Mestrado) – Curso de História, Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Franca, 2013. 156p. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93244>. Acesso em: 10 nov. 2019.

será salvo, ou irá ceder às seduções dos diabos e estará perdido."¹⁵⁶ Todavia, caso o moribundo seguisse corretamente as instruções presentes nas artes de morrer reforçadas pelas suas diferentes versões, o uso de autoridades e seus exemplos bem com as imagens de devoção, o desfecho é claro e cristianamente orientado: "o reino dos céus será dado a você conforme prometido."¹⁵⁷ Contudo, o destaque concedido ao morrer na Baixa Idade Média não ficou restrito somente à perspectiva posta em cena pelas artes de morrer e, por isso, é válido comparar, mesmo que brevemente, outro tipo de documentação que também ficou bastante conhecida: os temas macabros e seus esqueletos dançantes.

2.3 AS ARTES DE MORRER E OS TEMAS MACABROS: SIGNIFICADOS E ESTEREÓTIPOS DO MORRER NO SÉCULO XV

A preocupação em torno da preparação para o morrer parece ganhar maior destaque na cultura escrita da Baixa Idade Média. Diante disso, importa analisar quais elementos contextuais puderam contribuir para que essa realidade fosse consolidada, bem como se outros textos foram produzidos com a mesma temática e qual seria sua relação com as artes de morrer. Esses são alguns pontos que abordaremos com maior destaque neste momento, com a intenção de complementar o que já foi abordado no subcapítulo anterior.

De maneira geral, a historiografia medieval trata das artes de morrer como indício ou caminho para explicar um tema incontornável quando falamos dos séculos finais do medievo: a Peste Negra. Essa doença que "foi assim chamada por causa das duas formas sob as quais se apresentou, a forma respiratória e a forma inguinal" sendo a última que, quantitativamente, teve maior incidência e "se caracterizou pelo aparecimento de gânglios, chamados bubões"¹⁵⁸, com as virilhas cheias de um sangue negro, cuja cor definiu a doença e a epidemia"¹⁵⁹ e que teve grande impacto no Ocidente Latino. Com sua origem atribuída a Ásia Central por Ibn Batuta que visitou a Índia Meridional em meados do século XIV, teve seu primeiro surto registrado em 1348¹⁶⁰ quando a doença foi transportada por meio de ratos e desembarcou no porto italiano de Veneza.

¹⁵⁶ ARIÉS, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora UNESP, 2014. p. 143.

¹⁵⁷ "et sic regnum caelorum ex promisso tibi debetur". CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi**: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 65.

¹⁵⁸ Por isso também a doença é referenciada como "Peste Bubônica".

¹⁵⁹ LE GOFF, Jacques. **As raízes medievais da Europa**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2007. p. 227.

¹⁶⁰ WOLFF, Philippe. **Outono da Idade Média ou primavera dos tempos modernos?** São Paulo: Editora Martins Fontes, 1988.

Os cronistas contemporâneos como Jean Froissart testemunharam por meio da escrita a amplitude dessa epidemia: para o francês a terça parte do mundo morreu¹⁶¹ e "ainda que isso signifique a terça parte, talvez já exagerada, de seu mundo, é significativa de como impactou a mente dos homens que escreviam."¹⁶² Ademais, é preciso considerar, como Jérôme Baschet, que "mais do que o primeiro ataque da epidemia, é o seu retorno periódico que afeta as almas e mina as energias" sendo que o autor menciona surtos generalizados em "1360-61, 1374-75, 1400, 1412, até que os ataques se tornem mais localizados e menos mortíferos, sua última ocorrência na Europa Ocidental tendo sido registrada em Marselha, em 1720."¹⁶³

Assim, mesmo que possamos levar em consideração certo exagero nas fontes coevas perpetuadas pela historiografia, nos interessa perceber como esse evento pode ter deixado rastros na maneira de vivenciar o morrer logo que "a confrontação cotidiana com a morte fez com que as pessoas tivessem diferentes reações, dentre as quais ou a busca por uma vida pia, ou a entrega à vida desregrada, já que não adiantava fugir do confronto final."¹⁶⁴ É diante disso que escritos tidos como "macabros" surgem e aos quais as artes de morrer são associadas enquanto semelhantes, o que torna necessário investigarmos essa associação.

O termo "macabro", contudo, merece uma atenção maior em relação à sua definição e aplicabilidade no contexto da Baixa Idade Média. Ao abordar o desenvolvimento das chamadas Danças Macabras, Herbert Gonzálvez Zymla apontou três interpretações historiográficas que trataram da etimologia deste conceito. A primeira diz respeito à abordagem desenvolvida em 1833 por Francis Douce, antiquarista inglês, que vinculou a palavra "macabro" como "consequência da corrupção linguística do nome do ermitão São Macário" ao passo que a "Dança Macaria deveria ser entendida como uma representação de sua visão de esqueletos que havia tido o santo em seu retiro a Tebaida no século IV."¹⁶⁵ Uma teoria diferente foi apontada por Gaston Paris, no final do século XIX, ao afirmar que "marcadé" nos textos franceses antigos "era o nome próprio do pintor ou compositor dos versos moralizantes que acompanham as

¹⁶¹ WOLFF, Philippe. **Outono da Idade Média ou primavera dos tempos modernos?** São Paulo: Editora Martins Fontes, 1988.

¹⁶² GUIMARÃES, Marcella Lopes. Cultura na Baixa Idade Média. In: GIMENEZ, José Carlos (org.). **História Medieval II: a baixa idade média.** Maringá: Editora EDUEM, 2010. p. 120.

¹⁶³ BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América.** São Paulo: Globo, 2006. p. 248.

¹⁶⁴ GUIMARÃES, op. cit., p. 121.

¹⁶⁵ GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert. La Danza Macabra. **Revista Digital de Iconografia Medieval**, Madri, v. 6, n. 11, p. 31. 2014. Disponível em: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Danza%20macabra.pdf>. Acesso em: 15 maio 2019.

primeiras representações da dança macabra."¹⁶⁶ A terceira via, proposta por Émile Mâle, vincula a origem da palavra "macabro" enquanto "uma evolução linguística do termo 'Macabeus', usado para referir-se a um dos livros do Antigo Testamento"¹⁶⁷ e que nos séculos XIV e XV esteve ligado a prática dos sufrágios.

Apesar destas diferentes explicações ocorridas ao longo do tempo, Zymla argumenta que o primeiro uso do termo "macabro" data de 1376 e está vinculado ao poeta francês Jean Le Fèvre. Tal argumento também é apresentado por Huizinga ao defender que "no século XIV surge a maravilhosa palavra *macabre*, ou como ela soava originalmente: *macabré*", trata-se de um nome próprio e que "só bem mais tarde que se extraiu de *La Danse macabre* o adjetivo que para nós adquiriu uma nuance de significado tão nítido e próprio, a ponto de com ele podemos marcar toda a visão da morte do fim do período medieval."¹⁶⁸

Nesse sentido, o significado de "macabro" esteve diretamente conectado com o tema da "Dança Macabra" que durante os séculos XV e XVI foi "recorrente nas artes plásticas, sermões, poesia e teatro."¹⁶⁹ Nas suas versões impressas, "os mortos conduzem o jogo e são os únicos a dançar" no qual "cada par é formado por uma múmia nua, putrefata, assexuada, muito animada e por um homem ou uma mulher, vestido segundo a própria condição, estupefato."¹⁷⁰ Classificada como sátira social por trazer a morte enquanto elemento unificador perante as hierarquias sociais, ela é "uma diversão perniciososa, e que a sociedade caminha para sua perdição ao dançar, sem mesmo precisar de satanás como mestre de baile."¹⁷¹

Assim, denomina-se Dança Macabra "toda obra textual (normalmente em estrutura de poema) ou iconográfica (independente do suporte) – ou ambos – que apresenta um desfile de personagens em que parte deles está morta e a outra parte, viva. Ela pode se configurar como uma fila ou uma procissão, uma ciranda ou uma dança."¹⁷² Ainda segundo Juliana Schmitt, a Dança Macabra é "presidida por uma representação da morte personificada, que pode ser múltipla (a mesma personagem que reaparece várias vezes) ou um grupo (vários cadáveres,

¹⁶⁶ GONZÁLVEZ ZYMLA, Herbert. La Danza Macabra. **Revista Digital de Iconografia Medieval**, Madri, v. 6, n. 11, p. 31. 2014. Disponível em: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Danza%20macabra.pdf>. Acesso em: 15 maio 2019.

¹⁶⁷ Ibid., p. 31.

¹⁶⁸ HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**: estudos sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo: Cosacnaify, 2013. p. 231.

¹⁶⁹ GONZÁLVEZ ZYMLA, op. cit., p. 23.

¹⁷⁰ ARIÉS, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora UNESP, 2014. p. 151.

¹⁷¹ LE GOFF, Jacques. **As raízes medievais da Europa**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2007. p. 231.

¹⁷² SCHMITT, Juliana. **O imaginário macabro**: Idade Média- Romantismo. São Paulo: Alameda, 2017. p. 38.

seus enviados) [...] em movimento, ela segura ou encaminha, um por um, os vivos"¹⁷³ e tal contato pressupõe que eles seriam levados ao falecimento. É possível observar esse tipo de caracterização na xilogravura presente na Figura 5:

Figura 5 – Primeira imagem da "Grande Dança Macabra"



Fonte: LA GRANDE Danse Macabre des hommes et des femmes, 1892, p. 2.

Nesta primeira imagem, que também é uma xilogravura e que abre a "Grande Dança Macabra" de 1486¹⁷⁴, versão ampliada produzida um ano após a primeira impressão feita por Guy Marchant em Paris, temos quatro esqueletos com instrumentos musicais representados em um ambiente que faz referência a natureza com plantas e flores, em que de forma irreverente iniciam o diálogo afirmando¹⁷⁵:

¹⁷³ SCHMITT, Juliana. **O imaginário macabro: Idade Média - Romantismo**. São Paulo: Alameda, 2017. p. 38.

¹⁷⁴ Utilizamos uma reimpressão moderna publicada no ano de 1862 em Paris, baseada na edição de 1486, também denominada *Miroir Salutaire*, que traz mais personagens para dançar, além de figuras femininas. Essa versão pode ser consultada na Biblioteca Nacional da França: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8615802z>. Acesso em: 16 maio 2019. A primeira Dança Macabra impressa por Guy Marchant em 1485 possui as primeiras páginas deterioradas, e pode ser consultada na Biblioteca Municipal de Grenoble: <http://pagella.bm-grenoble.fr/BMG.html?id=Bmg-0002414>. Acesso em: 16 maio 2019.

¹⁷⁵ Optamos por realizar uma tradução mais literal consultando o *Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)*. Disponível em <http://www.atilf.fr/dmf>. Acesso em: 16 maio 2019. Também nos baseamos no trabalho de tradução já efetuado por Letícia Almeida: ALMEIDA, Letícia Gonçalves Alfeu. **O papel da memória na pedagogia da morte (século XV)**. 2013. Dissertação (Mestrado) – Curso de História, Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Franca, 2013. 156p. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93244>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Vós, por sentença divina
 Que viveis em várias condições
 Todos: dançareis esta dança
 Uma vez, e bons: e perversos
 E vais ser comidos de vermes
 Seus corpos, infelizmente: olhe para nós
 Mortos, podres, descobertos
 Como somos; tal sereis vós.¹⁷⁶

O lema "como somos, tal sereis vós" é recorrente ao longo de toda a Dança, bem como a presença de cadáveres e seus corpos em decomposição. A morte do corpo é, portanto enfatizada, e talvez manifeste esta característica motivada por seu local de inspiração: a galeria do Cemitério dos Inocentes, em Paris. Conforme González Zymla, em 1408 o Duque de Berry mandou fabricar um relevo com o encontro dos três vivos e três mortos¹⁷⁷ em memória de seu sobrinho, o Duque Luis de Orléans, morto em 1407. O trabalho foi executado em 1424 e "acompanhava um ciclo de pinturas a fresco que representavam a dança macabra nos pórticos adjacentes, acompanhadas de epígrafes, atribuídas a Jean Le Fevré"¹⁷⁸, o mesmo poeta que utilizou o termo *macabré* no sentido que hoje entendemos, conforme já mencionado anteriormente.

Tais imagens foram destruídas ao longo do século XVIII, mas puderam se tornar conhecidas pelo trabalho de Guy Marchant, que teria produzido as xilogravuras da sua Dança Macabra a partir dessas imagens do Cemitério dos Inocentes.¹⁷⁹ Todavia, González Zymla adverte que filólogos e musicólogos argumentam em favor de uma origem oral do tema, na qual a partir do teatro e das encenações realizadas em locais públicos, como o próprio cemitério,

¹⁷⁶ Vous par divine sentence/ Qui vivés en estat (état) diuers (divers)/ Tous: danserés ceste danse/ Une foy (fois), et bons: et pervers /Et si seront mangés (mangé) de vers /Vos corps, hélas: regardez nous/ Mors, pourris, decouvers/ Comme sommes; tels serez vous/. LA GRANDE Danse Macabre des hommes et des femmes: précédée du dict des trois mors et des trois vifs, du débat du corps et de l'ame, et de la complainte de l'ame dampnée. Paris: Baillieu, 1862. p. 2.

¹⁷⁷ Também é classificado enquanto um poema com temática macabra, mas que surge já no século XIII e traz em seus versos o encontro entre três vivos com seus "duplos" mortos, no qual a constituição do diálogo anuncia a morte eminente. GONZÁLVEZ ZYMLA, Herbert. El encuentro de los tres vivos y los tres muertos. **Revista Digital de Iconografía Medieval**, Madri, v. 3, n. 6, p. 51-82. 2011. Disponível em: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-7.%20Encuentro%20de%20los%20tres%20vivos%20y%20los%20tres%20muertos.pdf>. Acesso em: 16 maio 2019.

¹⁷⁸ GONZÁLVEZ ZYMLA, Herbert. La Danza Macabra. **Revista Digital de Iconografía Medieval**, Madri, v. 6, n. 11, p. 35. 2014. Disponível em: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Danza%20macabra.pdf>. Acesso em: 16 maio 2019.

¹⁷⁹ HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**: estudos sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo: Cosacnaify, 2013. p. 234.

"proporcionaram aos promotores artísticos o interesse por esta representação figurativa e aos artistas o repertório de gestos e ações."¹⁸⁰

De qualquer maneira, nos interessa perceber que a temática macabra foi utilizada durante o século XV com intenções variáveis, seja como crítica social, percepção da brevidade humana ou mesmo para incitar medo e pavor com suas xilogravuras de corpos em decomposição. As artes de morrer, por sua vez, ainda que sejam contemporâneas e se utilizem de caminhos semelhantes – como uma relação imbricada de texto e imagem – construiu sua preocupação principal em torno da alma, o que também modifica os significados e a forma com que a morte foi representada. Nesse sentido, "o macabro medieval, que tanto perturbou os historiadores desde Michelet, começa depois da morte e vai até o esqueleto dessecado"¹⁸¹ e as artes de morrer expressavam uma mensagem diferente visto que "não há qualquer referência à ideia da putrefação [...] não há qualquer reflexão sobre a morte em seu aspecto material, não há tom de pesar pela degeneração física, pela ruína humana, como ocorre obstinadamente nos poemas macabros."¹⁸²

O que notamos, pelo contrário, tanto na versão curta quanto na longa, diz respeito à oposição construída em torno da morte do corpo e a morte da alma e, portanto, não devemos unificar as artes de morrer de forma conjunta com outras documentações de temática macabra.¹⁸³ A arte de morrer destacava que "a morte espiritual é muito mais horrível e detestável, uma vez que a alma é mais digna e preciosa que o corpo"¹⁸⁴ e que é necessário aceitar a morte, algo que é possível ao "poder e a coragem da vontade de nossa alma

¹⁸⁰ GONZÁLVEZ ZYMLA, Herbert. La Danza Macabra. **Revista Digital de Iconografia Medieval**, Madri, v. 6, n. 11, p. 30. 2014. Disponível em: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Danza%20macabra.pdf>. Acesso em: 16 maio 2019.

¹⁸¹ ARIÉS, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora UNESP, 2014. p. 143.

¹⁸² ALMEIDA, Leticia Gonçalves Alfeu. **O papel da memória na pedagogia da morte (século XV)**. 2013. Dissertação (Mestrado) – Curso de História, Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Franca, 2013. p. 30. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93244>. Acesso em: 10 nov. 2019.

¹⁸³ Discordamos do posicionamento de Juliana Schmitt que associa o tema do " Encontro dos três mortos e três vivos", da "Dança Macabra", dos "Triunfos da Morte" e da *Ars Moriendi* como unificados na proposta de tornar "o macabro visível e imagético". Conforme argumentamos, as artes de morrer possuíam outras intenções e não devem ser generalizadas somente por tratar de um tema comum a essa narrativas. SCHMITT, Juliana. **O imaginário macabro: Idade Média- Romantismo**. São Paulo: Alameda, 2017. p. 71.

¹⁸⁴ "[...] spiritual death of the soul is as much more horrible and detestable, as the soul is more worthy and precious than the body." COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying: and other early english tracts concerning death**. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 5

virtuosamente direcionada e governada pela razão e muita discrição"¹⁸⁵ que enfrenta a "sensualidade e fragilidade malignas da nossa carne que naturalmente agarram ou lutam contra"¹⁸⁶ este princípio.

Nesse sentido, as artes de morrer estabeleciam conexões com a tradição bíblica¹⁸⁷ que já tratava da importância da instância espiritual em relação à terrestre, conforme pode ser percebido na Epístola aos Colossenses 3, 1-4, em que Paulo – apóstolo citado 6 vezes pela versão longa e 2 vezes pela curta conforme Tabela 3 – argumento para que os fiéis se preocupassem com "as coisas do alto":

Se, pois, ressuscitastes com Cristo, procurai as coisas do alto, onde Cristo está sentado à direita de Deus. Pensai nas coisas do alto, e não nas da terra, pois morrestes e a vossa vida está escondida com Cristo em Deus: quando Cristo, que é vossa vida, se manifestar, então vós também com ele sereis manifestados em glória.¹⁸⁸

Além disso, a arte de morrer teceu críticas à preocupação em torno das enfermidades temporais, logo que em seu argumento a "doença corporal vem da enfermidade da alma"¹⁸⁹ e que, portanto, não se deve dar remédio até que ele tenha recebido seu "remédio espiritual". Contudo, "esse conselho não é seguido por todos, e é virado ao contrário; os homens buscam primeiro e mais rápido remédios para o corpo do que para a alma."¹⁹⁰ Ademais, complementa afirmando que o moribundo não deve ser aconselhado a ter esperanças na cura corporal, pois acreditando nisso "o homem cai em condenação certa eternamente."¹⁹¹ Ao contrário, ele deve ser exortado a cuidar da "saúde da alma pela contrição e confissão."¹⁹²

Para Juliana Schmitt, até o século XIV "predominava na cristandade a noção que contrapunha alma e corpo, sendo a morte uma libertação da alma (imaterial e imortal) de seu

¹⁸⁵ "[...]through the might and boldness of the Will o four soul virtuously disposed and governed by reason and very distretion". COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying: and other early english tracts concerning death**. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 8.

¹⁸⁶ "[...] sensuality and frailty o four flesh naturally grutch or strive there against." Ibid., p. 8.

¹⁸⁷ Ao longo dessa dissertação utilizamos a edição da Bíblia de Jerusalém e temos a consciência que seu conteúdo foi objeto de diversas modificações ao longo da Antiguidade e do Medievo. Além disso, seguimos a convenção tradicional que menciona o livro bíblico seguido por capítulo e versículo(s). Sobre isso, ver: LOBRICHON, Guy. Bíblia. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 120-133.

¹⁸⁸ BÍBLIA de Jerusalém. Nova ed. rev. e ampl. São Paulo: Paulus, c2002. p. 2057.

¹⁸⁹ "Bodily sickness cometh of the sickness of the soul". COMPER, op. cit., p. 32.

¹⁹⁰ "But this counsel is now for-slothed almost of all men, and is turned into the contrary; for men seek sooner and busier after medicines for the body than for the soul." Ibid., p. 33.

¹⁹¹ "[...] and trusting thereupon, men run and fall into certain damnation everlastingly." Ibid., p. 33.

¹⁹² "[...] exhorted to provide and procure himself his soul's heal by very contrition and confession". Ibid., p. 34.

invólucro terrestre – e, portanto, passagem para outra existência, mais importante e plena [...].¹⁹³ A autora argumenta que essa configuração passou por alterações nos séculos seguintes e "não que deixasse de ser uma travessia, a fé na continuidade da alma permanecia. Mas perdia espaço para uma crença na vida material [...] Tanto valor quanto o 'além', passava a ter também o que se era, o que se tinha, o que se fazia e o que se deixava no mundo."¹⁹⁴

Por sua vez, as artes de morrer buscavam contrapor esse posicionamento ao tecer críticas as preocupações em torno dos bens mundanos e da esfera material, indício que tais preocupações já estavam em voga no século XV. Ademais, se na Dança Macabra os esqueletos cumprem a função de representar a morte que está a caminho lembrando o seu leitor dos aspectos da decomposição física, o mesmo não ocorre com as artes de morrer que, por enfatizarem a necessidade de preparação para a aceitação da morte do corpo e salvação da alma, é a posição em que o moribundo ocupa na cena que permite associar a espera pela morte, sem que ocorra a personificação da morte.

Figura 6 – A alma do moribundo é salva



Fonte: PIFTEAU, 1890. [p. 62].

¹⁹³ SCHMITT, Juliana. **O imaginário macabro**: Idade Média- Romantismo. São Paulo: Alameda, 2017. p. 19.

¹⁹⁴ Ibid., p. 20.

Tais elementos ficam mais evidentes na última xilogravura da versão curta da arte de morrer em que, depois de cinco tentações diabólicas e cinco inspirações angelicais, o moribundo, enfim, tem seu destino revelado: com seu quarto repleto das mais diversas personagens, conforme pode ser visto na Figura 6, e que se fizeram presentes ao longo de seu processo de morte, a alma do moribundo é salva. Por se tratar de um livreto que enfatizava a necessidade de preparação, nenhuma imagem sobre o pós-morte foi atribuída sendo a salvação da alma o ápice e encerramento da narrativa proposta pelas artes de morrer.

De início é importante notar que diferente das outras imagens, o moribundo se encontra no lado esquerdo, direcionando seu corpo para leste, provável referência à direção de Jerusalém.¹⁹⁵ Além disso, seus olhos já estavam fechados e seu rosto possui uma feição pacífica, "e com isso a alma, na forma de uma criança, que escapa do seu corpo é recebido por um anjo, o principal de um grupo de quatro, mostrados na parte superior da imagem, no lado esquerdo"¹⁹⁶ e que, segundo Baschet, "trata-se de uma imagem transposta do parto, pois morrer de forma cristã é nascer para a vida eterna."¹⁹⁷

Nesta cena ainda temos presente um clérigo – talvez um franciscano ou dominicano devido sua indumentária – que ajuda o jacente a segurar uma vela e atrás dele na parte superior temos "São Pedro, com a espada; Maria Madalena, com o copo de espiganardo e a Virgem Santa"¹⁹⁸ além de outros santos representados com suas auréolas. Na parte direita da imagem temos o Cristo na cruz e, próximo dele, São João é representado em posição de oração. Por fim, na parte inferior da imagem "estão as figuras de 6 horríveis demônios, rangindo com desapontamento e não ganhando a posse da alma do moribundo pelas tentações engenhosamente concebidas acima representadas."¹⁹⁹

Nesse sentido, a arte de morrer chegava ao fim com seu principal objetivo alcançado: garantir a salvação da alma do moribundo por meio dos preceitos e exemplos cristãos. É significativo, portanto, que neste momento exato da morte nenhuma figura vinculada a vida temporal do moribundo se faça presente, diferente do que ocorre com as outras cenas, sejam elas vinculadas a tentações ou inspirações. O clérigo surgiu como intermediário e tornou-se o elemento mais próximo que podemos identificar vinculado à presença da Igreja, ainda que sua

¹⁹⁵ ARIÉS, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora UNESP, 2014. p. 18-19.

¹⁹⁶ BULLEN, George. Introduction. In: RYLANDS, W. Harry (ed.). **Ars Moriendi (Editio Princeps, circa 1450)**: a reproduction of the copy in the British Museum. Londres: Holbein Society, 1881. p. 20.

¹⁹⁷ BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006. p. 413.

¹⁹⁸ BULLEN, op. cit., p. 20.

¹⁹⁹ Ibid., p. 20.

presença não seja mencionada na parte final do texto da arte de morrer quando as últimas instruções são dadas:

Finalmente, ele deve dizer: "Eu encomendo a minha alma em suas mãos." Se, entretanto, o moribundo não for capaz de dizer as orações, alguém presente deve dizê-las diante dele com uma voz alta, ou ele deve contar uma história de piedade que antes, quando ele estava saudável, gostava. Mas deixe-o orar com o coração e com desejo, desde que ele saiba e seja capaz.²⁰⁰

Essa diferença entre a imagem e o texto nos leva a uma questão importante acerca das artes de morrer: como e quem deveria fazer uso desse manual? Vimos anteriormente que a arte de morrer pretendia atingir todas as pessoas que desejassem morrer dentro de uma concepção da boa morte cristã, mas não deixa claro o que – para quem ou quem – motivou a criação desse tipo de manual para tratar desse tema.

Apesar disso, é possível encontrar alguns indícios de direcionamento quanto ao público-alvo, principalmente na parte final da versão longa em que certas orações são prescritas. Conforme a arte de morrer "as orações que seguem devem ser ditas convencionalmente ao homem doente que trabalha para seu fim. E se for uma pessoa religiosa, quando o convento estiver junto [...] então seja dito primeiro a litania, com os salmos e as orações que são usadas para isso."²⁰¹ Na segunda oração, Cristo é invocado para interceder "especialmente por esta pessoa, *nosso irmão*, que Tu tens disposto precipitadamente para ser chamado perante Tua gloriosa Majestade - da maneira mais agradável a Ti, e mais proveitosa para ele e para todos nós."²⁰²

Ainda na versão longa no meio de uma exortação sobre a necessidade da coletividade durante o momento da morte, temos a seguinte orientação:

Mas ninguém se pergunte, nem pense que é inconveniente que tão grande carga, diligência, sábia disposição e providência e exortação despendidas

²⁰⁰ "Finally, he must say: "I commend my soul into your hands." If however the dying man is not able to say the prayers, somebody present must say them in front of him with a loud voice, or he must tell a story of piety which before, when he was healthy, he enjoyed. But let him pray from the heart and with desire as long as he knows and is able." COMPER, Frances M. M. (ed.). **The book of the craft ou dying**; and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 23.

²⁰¹ "that the prayers that follow may be conveniently Said upon a sick man that laboureth to his end. And if it is a religious person, then when the covent is gathered together [...] then shall be Said first the litany, with the psalms and orisons that be used therewith." Ibid., p. 39.

²⁰² "specially this person, our brother, the which Thou hast disposed hastily to be called before Thy glorious Majesty – in the most pleasant manner to Thee, and most profitable to him and us all". Ibid., p. 41.

sejam recebidas e ministradas àqueles que estão em ponto de morte e em seu último fim - como é acima mencionado - pois eles estavam em tal perigo e em tão grande necessidade naquele momento, que, se fosse possível, toda cidade deveria se unir com toda a pressa a um homem que estivesse perto da morte ou moribundo; como é o caso em algumas casas religiosas, nas quais é ordenado que, quando um tal homem doente está perto da morte, todos os irmãos devem, quando ouvirem o sinal tocar - que hora que seja, e onde for - todas as coisas sendo deixadas, apressadamente vêm para ele que está morrendo.²⁰³

Nesses trechos podemos perceber a menção de espaços de grupos religiosos específicos, com práticas estabelecidas acerca do morrer. É possível inferir que o autor teria que estar, minimamente, inserido nesse contexto para que adquirisse esse conhecimento empírico do funcionamento de tais locais. Além disso, na versão longa da arte de morrer, expressões como "nosso irmão", "seu servo", são utilizadas como sinônimos e, como é o caso acima, em associação a essas "casas religiosas". Diante disso, acreditamos que seja possível considerar que a versão longa da arte de morrer tenha tido primeiramente como espaço de circulação, ambientes com clérigos e eclesiásticos mais diretamente vinculados a vivência religiosa e que, paulatinamente, com sua dispersão ao longo do Ocidente Latino tenha recebido diferentes apropriações que culminaram na versão curta, formada pelas xilogravuras, e já com poucos resquícios desse primeiro direcionamento.

Para Jeffrey Campbell, uma das explicações plausíveis para a criação destes manuais seria, justamente, o impacto demográfico causado pela Peste Negra na população clerical que a teria reduzido em torno de 35%, além de desaparecimentos ou ausências por motivos não explicados²⁰⁴, aspecto também notado por Philippe Wolff.²⁰⁵ A lacuna deixada devido a essa situação justificaria um manual como a arte de morrer, no qual a ausência da Igreja seria suprida pela correta preparação para o morrer explicitada nos textos e imagens desse livreto.

²⁰³ But let no man wonder, nor think that it is inconvenient that so great charge and diligence and wise disposition and providence, and busy exhortation should be had and ministered to them that be in point of death, and in their last end - as it is abovesaid - for they be in such peril and in so great need at that time, that, and it were possible, all a city should come together with all haste to a man that is nigh to the death or dying; as the manner is in some religious houses, in which it is ordanied that when a sick man is nigh the death, then every of the brothers shall, when they hear the table smitten - what hour that ever it be, and where that ever they be - all things being left, hastily come to him that is a-dying. COMPER, Frances M. M. (ed.). **The book of the craft ou dying**: and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 38-39.

²⁰⁴ CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi**: an examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 7-8.

²⁰⁵ WOLFF, Philippe. **Outono da Idade Média ou primavera dos tempos modernos?** São Paulo: Editora Martins Fontes, 1988. p. 22.

De forma semelhante, os temas macabros também são associados a essas "grandes mortalidades causadas pelas pestes, com as grandes crises demográficas dos séculos XIV e XV" na qual "a maioria dos historiadores reconheceu e reconhece ainda um caráter de catástrofe no final da Idade Média."²⁰⁶ É sobremaneira devido a essa questão contextual que as artes de morrer são equiparadas aos temas macabros enquanto "destinadas a provocar medo, a incitar o arrependimento"²⁰⁷, elementos que, conforme já demonstramos, não são compartilhados da mesma forma por essas documentações, ainda que estas sejam coevas. Assim, acreditamos que explicar e justificar a criação das artes de morrer – ou mesmo das danças macabras – somente pela via da mortalidade causada pela Peste Negra, simplifica a realidade medieval num jogo de causa e consequência, e retira dos sujeitos históricos as alternativas, escolhas e posicionamentos que os mesmos escolheram para si diante deste contexto.

É nesse sentido que concordamos com Ariés quando ele argumenta que as representações do macabro não seriam um espelho da realidade, pois "em pleno período do macabro, servia-se da morte exclusivamente para fortalecer da ilusão da vida, confundida com a semelhança [...] não só não existe relação como há até mesmo oposição entre a inspiração macabra e a visão direta e física da morte."²⁰⁸ Mais do que isso, não vinculamos as artes de morrer enquanto integrando a temática macabra ou mesmo sua criação sendo justificada apenas pela Peste Negra, o que não quer dizer que negamos o efeito e incidência desse acontecimento, apenas que acreditamos ser preciso olhar para além das questões estritamente correspondentes a morte para entendermos melhor essa documentação e a própria realidade da Baixa Idade Média.

Para Ariés, o final do medievo presenciou a mudança "de uma consciência de morte e condensação de uma vida para uma consciência de morte e amor desesperado dessa vida"²⁰⁹ que atingiu seu ápice no século XV. As imagens que tanto a literatura macabra como as artes de morrer trazem, são para o autor "o sinal de um amor apaixonado pelo mundo terrestre, e de uma consciência dolorosa do fracasso a que cada vida humana está condenada."²¹⁰ Tal atitude "que não podia suportar a ideia do fim da beleza sem duvidar da própria"²¹¹ também é

²⁰⁶ ARIÉS, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora UNESP, 2014. p. 164.

²⁰⁷ LAUWERS, Michel. Morte e mortos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Analítico do Ocidente Medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 293.

²⁰⁸ ARIÉS, op. cit., p. 168.

²⁰⁹ Ibid., p. 183.

²¹⁰ Ibid., p. 171-172.

²¹¹ HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**: estudos sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo: Cosacnaify, 2013. p. 227.

mencionada amplamente por Huizinga, ainda que este autor conceda um tom mais melancólico ao período.

De nossa parte consideramos que, além de expressar aspectos que possam ser interpretados como apego à vida mundana – a presença de familiares, amigos e bens materiais nas xilogravuras – as artes de morrer testemunharam vários elementos de debates e movimentos difusos que estavam em atualização e em confronto na realidade da Baixa Idade Média. É devido a isso, que abordaremos a partir do próximo capítulo, os debates e as construções teóricas presentes no século XV e que permeiam os discursos engendrados pelas artes de morrer.

3 A MORTE NUNCA ESTÁ SOZINHA: AS ARTES DE MORRER ENTRE CONSTRUÇÕES TEÓRICAS E CONFIGURAÇÕES SÓCIO-POLÍTICAS NA BAIXA IDADE MÉDIA

Neste capítulo temos como objetivo relacionar a questão da morte com os debates teóricos e a configuração sociopolítica da Baixa Idade Média com o intuito principal de perceber as conexões que essa temática estabeleceu com a construção do discurso das artes de morrer. Mesmo produzidas e dispersadas durante a primeira metade do século XV, tais livretos traziam consigo vestígios de uma longa tradição pautada na leitura e interpretação de autores clássicos advindos tanto do próprio medievo como da Antiguidade. Diante disso, se faz necessário perceber outras conexões para além da temática da normatização do morrer, buscando também analisar a inserção desse manual em um contexto mais amplo que foi marcado por disputas e construção de posicionamentos no âmbito político, social e religioso.

Na primeira parte deste capítulo destacamos as relações de poder existentes entre as esferas temporal e espiritual e como esse debate historiográfico pode ser pensado também no que diz respeito à morte. Assim, nossa ênfase recai sobre o contexto do Cisma Papal, uma vez que o contexto criado em torno dessa querela propiciou o surgimento de posicionamentos diversos sobre os rumos da Cristandade. É perante essa situação que as artes de morrer surgiram e difundiram sua própria interpretação da realidade medieval ao longo da primeira metade do século XV e que englobava não somente aspectos relacionados ao morrer.

A partir dessa contextualização, o segundo subcapítulo lida mais diretamente com as caracterizações atribuídas ao moribundo pelas artes de morrer, sobretudo para responder as seguintes questões: quem é representado morrendo nas artes de morrer? Para quem tais orientações foram indicadas? Quais personagens foram representados nas cenas das xilogravuras? Com esses aspectos analisados, foi possível perceber uma caracterização dual no que concerne a atuação do moribundo em relação ao morrer: ao mesmo tempo em que sua morte foi representada em ambiente doméstico, particularizado, a presença de outras pessoas nunca foi descartada. Tal situação perpassou toda a narrativa das artes de morrer em que é possível notar certa tensão sobre qual deveria ser os limites entre a atuação do moribundo e sua coletividade. Acerca desse tema que trata sobre uma intimização da morte e, concomitantemente seu caráter público, que encerramos este capítulo três.

3.1 RELAÇÕES DE PODER ENTRE AS ESFERAS TEMPORAL E ESPIRITUAL: O CISMO PAPAL E O MORRER NO SÉCULO XV

A historiografia medieval, seja a partir de fontes documentais coevas ou interpretações destas, construiu alguns modelos explicativos que buscaram dar conta da complexidade presente na temporalidade entendida como medieval destacando, principalmente, as esferas temporal e espiritual. Uma destas explicações tornou-se clássica e muitas vezes até hoje se confunde com o próprio medievo: a trifuncionalidade representada pelos oradores (clérigos), guerreiros (nobreza) e trabalhadores (povo). Estes componentes correspondiam, respectivamente, aos *oratores*, *bellatores* e *laboratores* descritos na fórmula clássica de Adalberão de Laon no início do século XI.²¹²

O surgimento desse modelo explicativo ocorreu entre os séculos IX e X, mas se fortaleceu nos séculos XI e XII, ou seja, na Idade Média Central²¹³ e, segundo Jacques Le Goff, "essa imagem conceitual da sociedade estava em conexão com novas estruturas sociais e políticas"²¹⁴ sobretudo em relação a consolidação das novas monarquias nacionais na Cristandade pós-carolíngia. Outra perspectiva acerca dessa temática é produzida por Georges Duby que percebe no esquema trifuncional "um sistema ideológico produzido pela própria Igreja em apoio ao seu projeto universal de conduzir os rumos da cristandade e, sobretudo, de se pôr a salvo dos confrontos com os poderes temporais e de eventuais violências produzidas pela fragmentação dos poderes feudais [...]".²¹⁵ Apesar das variações interpretativas que podem surgir é possível perceber pontos em comum, como a tentativa de estabelecimento de uma realidade harmônica baseada no equilíbrio entre os poderes temporal e espiritual em que cada categoria deveria cumprir a sua função específica a fim de alcançar este objetivo maior.

Todavia é preciso ressaltar que esse tipo de construção teórica não foi a única existente ao longo do medievo, sobretudo se levarmos em consideração o contexto da Baixa Idade Média. Entre os séculos XIV e XV outro importante debate teórico foi ressignificado nas cortes, nos meios universitários e na própria Igreja: tratava-se da teoria que dizia respeito ao princípio dos

²¹² LE GOFF, Jacques. Nota sobre sociedade tripartida: ideologia monárquica e renovação econômica na Cristandade do século IX ao século XII. In: LE GOFF, Jacques. **Para uma outra Idade Média: tempo, trabalho e cultura no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 2013.

²¹³ BARROS, José D'Assunção. Trifuncionalidade medieval: notas sobre um debate historiográfico. **Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias**, Lisboa, v. 22, p. 1-17, 2006. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cultura/2259>. Acesso em: 21 fev. 2019.

²¹⁴ LE GOFF, op. cit., p. 103.

²¹⁵ BARROS, op. cit., p. 7.

dois gládios²¹⁶ no qual de um lado existiria a "*potestas* temporal dos reis" e do outro "a *auctoritas* espiritual do papa e dos bispos" o que estabeleceria a "distinção entre os maiores leigos e clérigos [e] não deixa lugar algum à ideia de um rei-sacerdote"²¹⁷ espaço apenas ocupado por Cristo dentro do Cristianismo Latino, uma vez que em Bizâncio a figura do Basileus pôde mesclar elementos destes poderes. Não cabe aqui fazermos uma retrospectiva desse tipo de relação²¹⁸, uma vez que a realidade medieval foi altamente complexa e passou por diversas transformações e permanências ao longo do tempo conforme cada localidade. Todavia, é relevante considerar que a realidade sociopolítica da Baixa Idade Média permitiu o estabelecimento de outro debate vinculado, primeiramente, no embate de duas autoridades com "pretensões de um poder de caráter universal"²¹⁹ - o Papado e o Império e que "nos fins do século XIII e princípios do século XIV, tenderia a ser temporariamente superado pelo eclodir da força latente dos reis, fortalecidos pelos teóricos que construiriam um modelo régio forte nos seus *espelhos de príncipes*."²²⁰

Não é de forma aleatória, portanto, que os primeiros personagens escolhidos para começar a Dança Macabra – que tratamos no capítulo anterior – foram justamente, o Papa e o Imperador, o que talvez indique de forma metafórica as alterações em andamento bem como o respectivo enfraquecimento (e morte) de seus poderes. Ambos foram seguidos por uma diversidade de sujeitos que representavam outras categorias sociais, mas que sempre correspondiam à esfera espiritual e temporal, tal como o cardeal e o rei – que apareceriam logo na sequência – depois o legado e o duque, o patriarca e o condestável, o arcebispo e o cavaleiro, o bispo e o escudeiro, e assim por diante.²²¹ Para nosso propósito é importante perceber que

²¹⁶ A sua origem remete a epistola *Duo Sunt* (Há dois) promulgada em 494 pelo papa Gelásio I e que buscava definir as competências do poder temporal e espiritual. A inspiração desse tema também pode ser encontrada nos Evangelhos de Lucas e Matheus quando tratam do episódio que Jesus ordena que Pedro embainhe sua espada. STREFLING, Sérgio Ricardo. **Igreja e poder**: plenitude do poder e soberania popular em Marsílio de Pádua. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p. 22-41.

²¹⁷ SCHMITT, Jean-Claude. Clérigos e leigos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 268-284.

²¹⁸ Uma boa síntese de tais questões pode ser encontrada nos verbetes "Igreja e Papado" e "Império". ARNALDI, Girolamo. Igreja e papado. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 632-657. PARISSE, Michel. Império. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 675-690.

²¹⁹ FERNANDES, Fátima Regina. O conceito de Império no pensamento político tardo-medieval. In: DORÉ, Andréa; LIMA, Luís Filipe Silvério; SILVA, Luiz Geraldo. (org.). **Facetas do império na história**: conceitos e métodos. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. p. 186.

²²⁰ *Ibid.*, p. 189.

²²¹ LA GRANDE Danse Macabre des hommes et des femmes: précédée du dict des trois mors et des trois vifz, du débat du corps et de l'ame, et de la complainte de l'ame dampnée. Paris: Baillieu, 1862. p. 3-8.

esse tipo de debate estava posto e também engendrou discursos que, em uma análise superficial, tratariam apenas do morrer, como é o caso da Dança Macabra trazida na Figura 7:

Figura 7 – Dança Macabra: o Papa e o Imperador



Fonte: LA GRANDE Danse Macabre des hommes et des femmes, 1862, p. 3

Se nessa xilogravura do século XV o Papa ocupa, junto do imperador, um lugar de proeminência, não foi assim durante todo o medievo. Em prol de comparar como essa e outras relações que dizem respeito à configuração sociopolítica são tratadas na Baixa Idade Média, é importante perceber como as artes de morrer distinguiram grupos ou categorias sociais, para quem se destinava suas orientações e como a relação do poder temporal e espiritual foi apresentada ao longo de seu texto. Com isso buscamos entender como a questão da morte participou das configurações políticas e sociais bem como das construções teóricas em voga na primeira metade do século XV. Para tanto, importa contextualizar as relações entre a esfera temporal e espiritual, sobretudo, no contexto do Cisma Papal em voga no século XV, uma vez que é nesse recorte que as artes de morrer surgiram.

O Papado pretendia alcançar a denominada *Plenitudo Potestatis* no decorrer do século XIII "o que lhe permitiria exercer a tutela da *auctoritas* sobre todo o espaço da Cristandade latina, recentemente expandida [em que] sua autoridade teórica atingiria os espaços imperiais,

assim como âmbitos da própria *Potestas* do Imperador."²²² Contudo, essa busca pelo poder papal despertou resistências principalmente com a Bula de Bonifácio VIII de 1302, a *Unam Sanctam*, na qual expressava as prerrogativas de tal poder perante a sociedade medieval.

Para Walter Ulmann, a preocupação principal da bula estava no uso da doutrina aristotélica advinda das Universidades, mantidas amplamente por seus reinos circundantes, que poderia "destruir a tradicional imagem cristã do mundo"²²³ com seus debates sobre a natureza do homem, o conceito de *civis* na qual "ideológica e conceitualmente considerava separar a comunidade dos cidadãos – o Estado – da comunidade dos crentes – a Igreja."²²⁴ Segundo o autor, a "bula não é um decreto no sentido tradicional, senão uma proclamação formal de princípios em uma época marcada por confusão, contradições, desordem e intranquilidade espiritual"²²⁵ em que Bonifácio VIII buscava garantir que o papado se mantivesse "como o escudo protetor da genuína ordem cristã a respeito da vida, da sociedade."²²⁶ Além disso, a bula buscava responder as demandas de sua época e perante "os conceitos de Estado, cidadania e política, se contrapunha os conceitos eclesiologicamente orientados da universalidade totalizante, o renascimento batismal e da monarquia papal."²²⁷

Ainda assim, os debates propiciados pelas Universidades, sobretudo de Paris e Bolonha, colaboraram na formulação de argumentos aristotélicos e ciceronianos que "constituíram as bases teóricas da supremacia régia"²²⁸ inspirada na fórmula coeva: *rex in regno suo est imperator* – o rei é o imperador do seu reino. Diante disso, Fátima Regina Fernandes argumenta que a "Cristandade latina seria dominada pelas propostas régias cuja dimensão de universalidade se restringiria à dimensão dos reinos, bem mais limitada que as anteriores propostas pontifícias e imperiais"²²⁹ colaborando também para a tendência crescente de uma regionalização do clero em torno de tais reinos.

A partir dessas questões é plausível afirmar que os enfrentamentos em torno da bula *Unam Sanctam* e a posterior mudança da sede papal para Avinhão possam ser caracterizados como elementos que colaboraram no enfraquecimento do poder papal e, conseqüentemente, da

²²² FERNANDES, Fátima Regina. O conceito de Império no pensamento político tardo-medieval. In: DORÉ, Andréa; LIMA, Luís Filipe Silvério; SILVA, Luiz Geraldo (org.). **Facetas do império na história: conceitos e métodos**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. p. 186.

²²³ ULLMANN, Walter. **Escritos sobre teoria política medieval**. Buenos Aires: Eudeba, 2003. p. 181.

²²⁴ Ibid., p. 191.

²²⁵ Ibid., p. 200.

²²⁶ Ibid., p. 194.

²²⁷ Ibid., p. 204.

²²⁸ FERNANDES, op.cit., p. 187.

²²⁹ FERNANDES, Fátima Regina. Teorias políticas medievais e a construção do conceito de unidade. **HISTÓRIA**, São Paulo, v. 28, n. 2, p. 50, 2009.

Igreja Romana então em alta, perante o fortalecimento político dos reinos medievais. Entre a transferência da sede papal para Avinhão e a tentativa efetiva de retorno a Roma, seu local de origem tradicional, passaram-se aproximadamente 70 anos – entre 1309 e 1377 – período em que 6 papas foram eleitos após Clemente V, e todos franceses. Foi com Gregório XI, portanto, que ocorreram novas alterações e um recrudescimento dos debates sobre a localização ideal para o centro do poder eclesiástico. Eleito em 30 de dezembro de 1370, Pedro Rogério de Beaufort ou, a partir de então, Gregório XI pretendia levar o papado novamente à sua sede tradicional: Roma. Ainda devido as agitações políticas, sobretudo um tratado de paz em andamento entre Carlos V de Valois (1364-1418) e Eduardo III (1327-1377) durante a Guerra dos Cem Anos (1337-1453), retardou sua partida, que se efetivou em setembro de 1377 com sua chegada em janeiro do ano seguinte no destino planejado.²³⁰ Entretanto, sua morte não tardaria em chegar ao mês de março daquele ano, o que provocou, conseqüentemente, uma nova eleição papal.

Como de costume, o Sacro Colégio se reuniu em 1378 para tratar da sucessão papal. Dos 23 membros, 7 ficaram em Avinhão e os demais reuniram-se em Roma para a dita eleição, com o medo principal de um novo papa que retornasse para o reino francês. Assim, Bartolomeu Prignano, italiano, foi eleito papa por 15 cardeais na sessão do dia 08 de abril de 1378 sob o nome de Urbano VI (1378-1389).²³¹ Porém, o novo papa criou uma crescente atmosfera de insatisfação que desencadeou uma ampla resistência ao seu pontificado, segundo a historiografia, por suas críticas e falta de “tato” na corte.²³² Dessa forma, em agosto do mesmo ano, 13 cardeais dissidentes firmaram uma *Declaratio* contra a eleição de Urbano VI e, um mês depois, efetuaram uma nova eleição pontifícia declarando Roberto de Genebra, com o nome de Clemente VII (1378-1394) enquanto o verdadeiro pastor da Igreja.²³³ Por sua vez, Clemente VII retornou e reinstalou sua cúria em Avinhão, após fracassar na deposição de Urbano, nos primeiros meses de 1379. Assim temos o Cisma instalado e a Igreja dividida entre dois centros de poder: Avinhão e Roma.

Tal divisão não passou despercebida pelas artes de morrer, que em sua versão longa afirmava que o bom cristão conhece "não apenas os principais artigos da fé mas também todos

²³⁰ SOUZA, José Antônio de C. R. de. O Cisma do Ocidente: os antecedentes e seus desdobramentos imediatos. In: SOUZA, José Antônio de C. R. (org.). **As relações de poder: do Cisma do Ocidente a Nicolau de Cusa**. Porto Alegre: Edições EST, 2011. p. 13-37.

²³¹ Ibid.

²³² HOLMES, George. **Europa medieval, hierarquia e revolta: 1320-1450**. Lisboa: Presença, 1975. p. 152.

²³³ SOUZA, op. cit.

os escritos sagrados, e obedece completamente os estatutos da *Igreja de Roma*, e de forma estável a respeitar e morrer neles."²³⁴ Ainda que não seja possível precisar o período de produção da versão longa da arte de morrer ou mesmo seu autor conforme já tratado no capítulo anterior, é consenso que ela surgiu no início do século XV, momento que o Cisma ainda estava em voga e gerava tomada de posicionamentos em várias instâncias da Cristandade.

Diante dessa situação testemunhada pelas artes de morrer, os monarcas da região também se posicionaram ao declarar seu apoio a um dos Papas, ou mesmo alternando tal preferência. Assim, a obediência romana tinha como alianças os territórios que hoje englobam a Itália Central e Setentrional, Alemanha, Hungria, Suécia, Dinamarca, Noruega e Inglaterra, ao passo que apoiavam o papado em Avinhão, o reino da França, Nápoles, Saboia, Sicília e Escócia.²³⁵ Por sua vez, os reinos da península ibérica oscilaram ora para um lado, ora para outro ao longo do cisma, e inclusive adotaram posturas neutras.²³⁶ Contudo, esta divisão evidencia outra disputa de poder que estava em jogo: a Guerra dos Cem Anos (1337-1453) travada entre o reino da França – que defendia o papado em Avinhão – e a Inglaterra que advogava em favor de Roma.

O pano de fundo para o conflito bélico entre França e Inglaterra, segundo Christopher Allmand, foi a "quebra da ordem feudal, não mais capaz de atender as demandas de um período em mudança, e sua substituição gradual por uma ordem de nações cada vez mais conscientes de suas características nacionais crescentes."²³⁷ De forma mais direta, a causa principal foi a disputa pelo trono francês após a morte de Carlos IV, que não deixou herdeiro ao trono. Por sua vez, Eduardo III que estava no trono inglês, era seu sobrinho e, portanto, poderia assumir também o reino francês. Contudo, tal parentesco era constituído por linhagem materna o que não tornou legítima a reivindicação por parte do monarca inglês. Diante dessa situação, a corte francesa escolheu Filipe, conde de Valois, como novo rei da França. A guerra tem início quando Filipe – agora Filipe VI – confiscou, em maio de 1337, o ducado de Aquitânia, historicamente

²³⁴ "[...] not only to the principal articles of the faith, but also to all holy writ in all manner things; and fully to obey the statues of the *church of Rome*, and stably to abide and die in them." COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying**: and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 8. Grifo nosso.

²³⁵ SOUZA, José Antônio de C. R. de. O Cisma do Ocidente: os antecedentes e seus desdobramentos imediatos. In: SOUZA, José Antônio de C. R. (org.). **As relações de poder**: do Cisma do Ocidente a Nicolau de Cusa. Porto Alegre: Edições EST, 2011. p. 34.

²³⁶ FERNANDES, Fátima Regina. A crise da Cristandade unitária e seus reflexos na Península Ibérica tardo-medieval. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 40, n. 2, p. 368, jul./dez. 2014.

²³⁷ ALLMAND, Christopher. **The Hundred Years War**: England and France at War c. 1300- c.1450. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 6.

sob controle inglês desde o século XI, mas que ainda deveria prestar obediência ao reino francês devido aos laços de vassalagem firmados no passado entre as duas monarquias.²³⁸

Entre o final do século XIV e o início do século XV, as disputas por sucessão, portanto, se entrecruzaram tanto no âmbito laico no que diz respeito às monarquias, como no foro eclesiástico com o Cisma Papal. Neste segundo, uma das repercussões imediatas foi o espaço aberto para a teoria conciliarista "de acordo com a qual o Concílio Geral ou Ecumênico de toda a Igreja seria superior ao papa, até porque, naquela ocasião, esta parecia ser a melhor solução para resolver o impasse, face a existência de dois papas."²³⁹ Tal perspectiva conciliar, que estabelecia a coletividade sobreposta ao indivíduo, foi debatida pela Universidade de Paris e seus membros – incluindo seu chanceler Jean Gerson – pois acreditavam que o Cisma deveria acabar com a renúncia do papa de Avinhão e o restabelecimento da unidade cristã em Roma. Ademais, os defensores deste plano denominado *Via Cessionis*, o Caminho da Renúncia, advogavam que o desacordo devia ser submetido à decisão de um concílio geral dos cardeais.²⁴⁰

Assim é possível considerar a proposta conciliarista como uma terceira via diante da situação posta, visto que os defensores de Clemente VII – que não incluíam os estudiosos da Universidade de Paris – argumentavam que os cardeais seriam a cúpula da Igreja "e qualquer questionamento às suas decisões seria potencial ocasião de divisão e incerteza da fé"²⁴¹ ao passo que os defensores de Urbano VI alegavam a contradição destes mesmos cardeais e "relativizavam a potencial sobreposição dos Cardeais aos Pontífices, reforçando-se, neste caso, a maior autonomia dos Papas em relação aos Cardeais."²⁴² Diante desse quadro, e das constantes pressões exercidas também pela Universidade de Paris que a partir de 1394 suspende a obediência e o pagamento de impostos à Avinhão²⁴³, ocorreram negociações entre as duas cortes que, por fim, encaminharam o Concílio de Pisa que esteve reunido entre Março e Agosto de 1409.²⁴⁴

²³⁸ ALLMAND, Christopher. **The Hundred Years War**: England and France at War c. 1300- c.1450. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

²³⁹ SOUZA, José Antônio de C. R. de. O Cisma do Ocidente: os antecedentes e seus desdobramentos imediatos. In: SOUZA, José Antônio de C. R. (org.). **As relações de poder**: do Cisma do Ocidente a Nicolau de Cusa. Porto Alegre: Edições EST, 2011. p. 35.

²⁴⁰ HOLMES, George. **Europa medieval, hierarquia e revolta**: 1320-1450. Lisboa: Presença, 1975.

²⁴¹ FERNANDES, Fátima Regina. A crise da Cristandade unitária e seus reflexos na Península Ibérica tardo-medieval. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 40, n. 2, p. 379, jul./dez. 2014.

²⁴² Ibid., p. 380.

²⁴³ CHAUNU, Pierre. **O tempo das reformas (1250-1550)**: a crise da cristandade. Lisboa: Edições 70, 1993.

²⁴⁴ HOLMES, George. **Europa medieval, hierarquia e revolta**: 1320-1450. Lisboa: Presença, 1975.

A proposta encaminhada pelo Concílio de Pisa era justamente a deposição dos dois papas no poder, Bento XIII de Avinhão e Gregório XII de Roma, com a eleição de um novo pontífice, no caso, o Arcebispo de Milão, Petros Filargis que escolheu o nome de Alexandre V. Todavia, os papas supostamente depostos mantiveram seus apoios e atuações, fazendo com que a Igreja tivesse "a partir de agora três cabeças."²⁴⁵ É somente no próximo concílio, o de Constança (1414-1418) que o Cisma é resolvido, a partir da deposição e renúncia dos três papas de Avinhão, Roma e Pisa com a subsequente eleição, em 1417, de Oddo Colonna como Martinho V que contou com os votos dos 23 cardeais presentes, mais 6 representantes de cada nação da época: Alemanha, França, Inglaterra, Itália e, a partir de 1416, a Espanha.²⁴⁶ Ademais, tal concílio possui uma especificidade importante: fora convocado por Sigismundo, imperador do Sacro Império Germânico, por meio de um *edictum universale* promulgado em 1413 – algo bastante representativo dos debates entre as esferas temporal e espiritual.²⁴⁷

Por trás da resolução do Cisma o que estava em jogo era, de fato, a unidade da Igreja – que afetava também a estabilidade dos monarcas – afinal o Concílio de Constança produziu três decretos: *causa unionis*, *causa reformationis* e *causa fidei* que tratavam, respectivamente, da unidade e fim do cisma, reforma da Igreja em relação ao papa e seus membros e em prol de eliminar as heresias de John Wycliffe e Jan Hus.²⁴⁸ Para este último, que produziu sua principal obra "*De ecclesia*" durante um exílio entre 1410 e 1413 na qual apresentava argumentos que contrastavam com as interpretações predominantes em Constança, "a Igreja de Roma não é a Igreja Católica e Apostólica, ainda que ela, dentre as Igrejas seja a principal; o Pontífice Romano não é a cabeça da Igreja, pois Pedro não é a pedra sobre a qual a Igreja é edificada, mas sim o próprio Cristo; o papa não é infalível [...]"²⁴⁹ dentre outras afirmações tidas como problemáticas para a época.

É diante desses debates e perante este contexto conturbado que as artes de morrer surgiram no Concílio de Constança e, apesar de tratarem de forma mais específica do morrer, entendemos que tais representações não podem ser separadas da realidade socio-política circundante e, por isso, se fez necessário discorrer sobre estes aspectos que demonstram

²⁴⁵ CHAUNU, Pierre. **O tempo das reformas (1250-1550): a crise da cristandade**. Lisboa: Edições 70, 1993. p. 194.

²⁴⁶ ROMAG, Dagoberto. **Compêndio de História da Igreja: a idade media**. Petrópolis: Editora Vozes, 1950.

²⁴⁷ CHAUNU, op. cit.

²⁴⁸ ROMAG, op. cit.

²⁴⁹ GUIMARÃES, Marcella Lopes. O pensamento eclesiológico de Jan Hus (1369-1415) e sua condenação pelo Concílio de Constança. In: SOUZA, José Antônio de C. R. de. (org.). **As relações de poder: do Cisma do Ocidente a Nicolau de Cusa**. Porto Alegre: Edições EST, 2011. p. 172-173.

disputas acerca da proeminência entre a esfera temporal e espiritual. Assim, dos seis itens necessários para a salvação elencados pela versão curta da arte de morrer, o primeiro corresponde a obediência à Igreja:

Primeiramente, ele precisa acreditar, como um bom Cristão deve acreditar, que aquele que morre na fé de Cristo e na harmonia e obediência da Igreja é feliz. Segundo, ele precisa reconhecer que ele ofendeu gravemente Deus, e como resultado disso ele deve sofrer. Terceiro, ele deve propor emendar-se na verdade e nunca pecar novamente se ele sobreviver. Quarto, por causa de Deus, ele deve mostrar perdão àqueles que o ofenderam e ele deve procurar ser perdoado por aqueles a quem ofendeu. Quinto, ele deve devolver as coisas que ele roubou. Sexto, ele deve entender que Cristo morreu em seu favor e que ele não pode ser salvo de outra forma a não ser pelo mérito da paixão de Cristo, pela qual ele deve agradecer a Deus o quanto for possível.²⁵⁰

Dos demais cinco itens, apenas o quinto que ordena ao moribundo "devolver as coisas que ele roubou" pode ser conectado com a esfera das coisas temporais, mundanas e, ainda assim, foi mencionado de forma muito breve. Todo o restante do seu discurso esteve pautado, portanto, no claro direcionamento para o âmbito espiritual e nos preceitos cristãos estabelecidos pela Igreja no qual a paixão de Cristo surge como grande exemplo ao moribundo. Não se trata, contudo, de opor essas duas categorias que nem sempre apresentaram fronteiras tão nítidas passíveis de separação mas, antes, apontar como elas foram pensadas pelas artes de morrer no contexto do século XV.

Nesse sentido, em uma sequência de interrogações que deveriam ser feitas ao moribundo no terceiro capítulo da versão longa da arte de morrer, é tratado, primeiramente, sobre a questão da fé. Novamente, a arte de morrer enfatizava a necessidade em "acreditar completamente em todos os artigos da fé; e também na Sagrada Escritura em todas as coisas, após a exposição dos santos e verdadeiros doutores da Santa Igreja; e abandonar todas as heresias e erros e opiniões condenadas pela Igreja."²⁵¹ Com isso, é possível perceber uma

²⁵⁰ "Primo, ut credat sicut bonus Christianus credere debet laetus quisque qui in fide Christi et Ecclesiae moriatur unitate et obedientia. Secundo, ut recognoscat se Deum graviter offendisse, et inde doleat. Tertio, ut proponat se veraciter emendare si supervixerit, et numquam amplius peccare. Quarto, ut indulgeat suis offensoribus propter Deum et remitti petat ab his quos ipse offendit. Quinto, ut ablata restituat. Sexto, ut cognoscat pro se mortuum esse Christum et quod aliter saluari non potest, nisi per meritum passionis Christi, de quo agat Deo gratias in quantum valet." CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version.** Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 19.

²⁵¹ "Believest thou fully all the principal articles of the faith; and also all Holy Scripture in all things, after the exposition of the holy and true doctores of Holy Church; and forsakest all heresies and errors and opinions damned by the Church." COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying: and other early english tracts concerning death.** London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 24.

tentativa de direcionamento em quais referenciais deveriam ser utilizados pelo moribundo e àqueles ao seu redor, ou seja, "os verdadeiros doutores da Santa Igreja" e não quaisquer outros.

A partir disso, podemos abordar como as artes de morrer caracterizaram o moribundo, para quem destinava suas orientações, uma vez que em relação aos poderes temporal e espiritual é perceptível a ênfase concedida ao segundo, o que não significa dizer que a esfera temporal era desprezada ou desconsiderada, conforme poderá ser observado no subcapítulo a seguir.

3.2 “QUE TODO CRISTÃO VERDADEIRO, APRENDA E TENHA O OFÍCIO E O CONHECIMENTO PARA BEM MORRER”: CATEGORIAS SOCIAIS E TIPOS DE MORTE NAS ARTES DE MORRER

Devido às lacunas documentais existentes na origem das artes de morrer, sobretudo em relação à autoria, não é possível precisar se a produção destes livretos foi encomendada para uma função específica, por um indivíduo ou grupo social. De qualquer maneira, o seu discurso fornece indícios para que possamos analisar o seu público-alvo e se ocorre algum tipo de distinção em relação à morte conforme grupos ou categorias sociais existentes na Baixa Idade Média.

Logo na introdução da versão longa afirma-se que a "ignorância do morrer [atinge] não somente os leigos mas também os religiosos e pessoas devotas"²⁵² e por isso a existência desse tratado que tinha o objetivo de "ensinar e confortar aqueles que estão a ponto de morrer."²⁵³ Ademais, aponta que é necessário a "todo cristão verdadeiro, aprender e ter o ofício e o conhecimento para bem morrer."²⁵⁴ Semelhante intenção também pode ser encontrada na versão curta que considera "muito importante que todos tenham a arte de morrer, que é atualmente motivo de preocupação, frequentemente diante dos seus olhos e que devem direcionar suas mentes para a doença final [...]"²⁵⁵ Assim, é plausível afirmar que não se tratava de um livreto que buscou ser imposto de forma unilateral a partir de uma cultura dita erudita para a popular, uma vez que mesmo a versão longa – sem imagens e sem um caráter

²⁵² "for uncunning of dying – not only to lewd men but also to religious and devout persons." COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying**: and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 3.

²⁵³ " for teaching and comforting of them that be in point of death." Ibid., p. 3.

²⁵⁴ "all true Christian men, to learn and have craft and knowledge to die well." Ibid., p. 3.

²⁵⁵ "Ad quod maxime expediens est ut quilibet artem bene moriendi, de qua est praesens intentio, frequente prae oculis habeat at que extremam infirmitatem mente sua revoluat [...]" CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi**: an examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 18.

eminentemente tido como didático – já manifestava o objetivo de englobar o maior número possível de pessoas, independente se leigos ou religiosos ou de sua condição social.

No primeiro capítulo da versão longa intitulado "Elogio da morte e saber como morrer bem" tal aspecto é novamente reforçado, ainda que apresente uma pequena diferenciação entre religiosos e leigos:

Essa habilidade é mais rentável que todas as habilidades, na qual especialmente religiosos astutos, mais do que outros, e todo dia continuamente, devem estudar mais diligentemente que outros para apreender isso; especialmente pelo estado da religião exigir e requer isso mais do que outros. Apesar disso todo homem secular, tanto clérigo como leigo, tanto se está disposto e pronto para morrer ou não, ainda assim ele precisa morrer quando Deus quiser. Assim deve todo homem, não somente os religiosos, mas todos os bons e devotos cristãos que desejam morrer bem e com certeza, viver de tal maneira e tenha sempre a si mesmo, que ele possa morrer seguramente, a cada hora, quando Deus quiser.²⁵⁶

Desse modo, a diferenciação mais recorrente que podemos notar ao longo das artes de morrer mencionava as esferas espiritual e temporal, sendo a primeira representada por clérigos, religiosos e a segunda pelos homens, leigos e os "bons cristãos". Ambos, porém, poderiam ser afetados pela morte repentina e por isso precisavam se preparar adequadamente pois conforme tratado na versão longa da arte de morrer "a morte do pecador é a pior de todas as mortes."²⁵⁷

Mantendo seu caráter abrangente, argumenta que "não apenas a morte de mártires santos é tão preciosa, mas também a morte de todos os outros corretos e bons cristãos; e além disto a morte, sem dúvida de todos os pecadores."²⁵⁸ Nesse ponto poderíamos visualizar algum tipo de contradição, visto que no instante anterior a arte de morrer condena a morte dos pecadores. Todavia, seu objetivo é incluir todas as pessoas, afinal "como por meio de um só homem o pecado entrou no mundo e, pelo pecado, a morte, assim a morte passou a todos os

²⁵⁶ "This cunning is most profitable of all cunnings, in the which cunning religious men specially, more than other, and every Day continually, should study more diligently than other men that they might apprehend it; namely for the state of religion askethva and requireth it more in them than in others. Notwithstanding that every secular man, both clerk and layman, whether he be disposed and ready to die or no, yet nevertheless he must needs die when God Will. Therefore ought every man, not only religious, but also every good and devout Christian man that desirerth for to die well and surely, live in such wise and so have himself alway, that he may safely die, every hour, when God Will." COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying**: and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 9.

²⁵⁷ "The death of the sinful man is worst of all deaths." Ibid., p. 5.

²⁵⁸ "not only the death of holy martyrs is so precious, but also the death of all other right ful and good Christian men; and furthermore the death, doubtless, of all sinful men [...]" Ibid., p. 5.

homens, porque todos pecaram"²⁵⁹, o que tornava necessário a construção de uma morte cristã, por isso afirma que:

Quanto tempo, quão miseráveis, e quão amaldiçoados eles foram durante toda sua vida antes, até o fim que eles morreram – *se* eles morrem no estado de verdadeiro arrependimento e contrição, e com muita fé, e virtude, e no amor da Santa Igreja – é aceitável e precioso em nome de Deus. Como São João disse no Apocalipse: BEATI MORTUI QUI IN DOMINO MORIUNTUR. Abençoados sejam todos os homens que morrem em Deus.²⁶⁰

Nesse sentido, a arte de morrer apresenta três categorias que o homem pode ser em relação ao morrer: o homem mau, o homem convertido e o homem bom. Para o "homem mau e reprovável, nem o dia do seu nascimento, nem o dia da sua morte pode ser chamado de bom"²⁶¹ ao passo que para o homem bom "o dia da morte é mais importante que o dia do nascimento. E isso é entendido apenas pelas boas pessoas e os escolhidos por Deus."²⁶² Já o homem convertido é tido como "imperfeito e depois se converteu do pecado, então ele seja verdadeiramente contrito e acredite em Deus."²⁶³

Já em relação a sua origem social, as artes de morrer não apresentaram uma caracterização muito precisa. Apesar disso, certos elementos, trazidos na Figura 8, foram representados no decorrer do embate entre anjos e demônios e que nos auxiliam diante dessa questão:

²⁵⁹ Conforme Romanos 6,12: BÍBLIA de Jerusalém. Nova ed. rev. e ampl. São Paulo: Paulus, c2002. p. 1974.

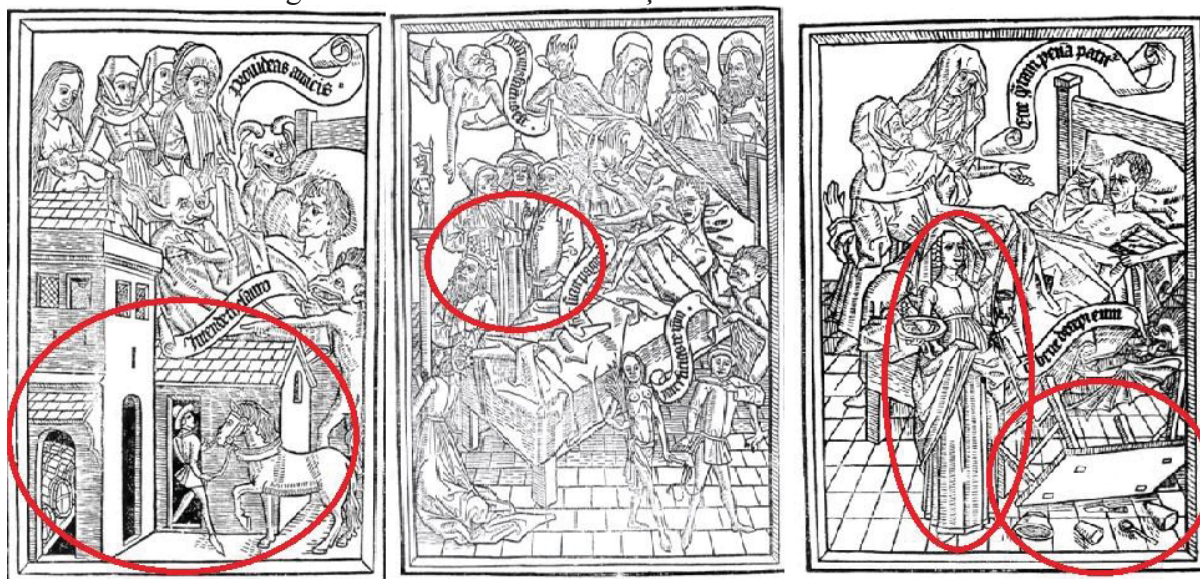
²⁶⁰ "how long, and how wicked, and how cursed they have been all their life before, unto their last end that they die in – if they die in the state of very repentance and contrition, and in the very faith, and virtue, and charity of Holy Church – is acceptable and precious in the sight of God. As Saint John saith in the Apocalypse: BEATI MORTUI QUI IN DOMINO MORIUNTUR. Blessed be all dead men that die in God." COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying**: and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 5-6.

²⁶¹ "For of evil men and reprovable, neither the Day of their birth, neither the Day of their death, may be called good." Ibid., p. 6.

²⁶² "The Day of man's death is better than the Day of man's birth. And this is understood only of good men and the chosen people of God." Ibid., p. 6.

²⁶³ "also every other man though he be imperfect and late converted from sin, so he be verily contrite and believe in God." Ibid., p. 6-7.

Figura 8 – Indícios da vinculação social do moribundo



Fonte: PIFTEAU, 1890. (Seleção e destaques do autor).

Temos nessa figura a junção de três xilogravuras presentes na versão curta da *Ars Moriendi*, e que tratavam respectivamente da Tentação da Avareza, Tentação da Fé e Tentação do Desespero.²⁶⁴ Nelas é possível identificar alguns elementos importantes: na primeira, temos a representação de uma casa, de dimensões consideráveis visto que ocupa boa parte da xilogravura, e caracterizada com suprimentos – galões de vinho e um cavalo domesticado que é puxado por um homem. No destaque da imagem do meio, temos a menção a atividades comerciais a partir da representação de três homens no qual o mais próximo ao moribundo parece segurar uma bolsa com dinheiro, provavelmente uma crítica à prática da usura conforme abordamos mais detalhadamente no item 4.3. Por fim, na imagem ao lado, destacamos dois aspectos principais e que também se fazem presentes em outras xilogravuras: a representação das vestimentas da moça que acompanha o moribundo e os objetos próximos a ela tais como talheres, pratos e a própria mesa virada.

Assim, por mais que o discurso textual não apresente diferenciações ou caracterizações em relação a origem social do moribundo, é possível inferir por meio destes elementos presentes nas xilogravuras que se tratava da representação de um espaço urbano em que práticas comerciais provavelmente estavam em desenvolvimento permitindo a circulação de objetos, mercadorias bem como das próprias pessoas. Ademais, a caracterização do ambiente urbano corrobora a vinculação das artes de morrer com a atuação das Ordens Mendicantes, o que inclui

²⁶⁴ Tais xilogravuras são abordadas com maiores detalhes ao longo dessa dissertação. Para tanto, verificar o índice de Figuras.

os Dominicanos vinculados a autoria dessa documentação e que tinham nas cidades o espaço de atuação privilegiado.

Assim, sem operar pela via da oposição social ou espiritual e caracterizando o moribundo de maneira genérica sem lhe atribuir uma personalidade ou algo semelhante, as artes de morrer enfatizaram a indissociabilidade entre morte, salvação e os preceitos cristãos que, por sua vez, seriam intermediados pela Igreja. É diante disso que as artes de morrer construíram outro tipo de diferenciação: a morte do corpo e a morte da alma. Esse tema, que já tratamos no capítulo anterior, ganha outros contornos se considerarmos o significado por trás dessa separação.

Conforme aponta Schmitt, ao longo do medievo a relação entre corpo e alma, *corpus* e *anima*, teve usos distintos com vinculação a tradições variadas.²⁶⁵ Apesar disso, o autor afirma que "a relação fundamental de corpo e alma permitiu organizar campos inteiros da ideologia medieval por meio de oposições, variáveis tanto nos seus termos como em suas aplicações, entre, por um lado, o 'corporal' e, por outro lado, o 'espiritual'".²⁶⁶ Nas artes de morrer a alma é priorizada em relação ao corpo, logo que "assim como a alma é muito mais nobre e mais preciosa que o corpo, a morte da alma é muito mais horrível e detestável. Portanto, como a alma tem um valor tão grande, a fim de garantir sua morte eterna, o diabo ataca o homem em sua doença final com as maiores tentações".²⁶⁷

A alma tornava-se o objetivo privilegiado e é por isso que o moribundo precisava resistir às tentações diabólicas, mencionadas tanto na versão curta quanto na longa. Em ambas as versões são as mesmas tentações eleitas como relevantes e preocupantes ao momento da morte e abordavam a fé, o desespero, a impaciência, a vanglória e a avareza que levariam o moribundo a pecar. Para a realidade medieval, "o pecado consiste em um ato 'desordenado', isto é, que responde a um fim diferente daquele ao qual esse ato deveria responder; pecar significa, tanto para Tomás como para Agostinho, agir sem se conformar à lei divina [...]".²⁶⁸

Amplamente debatido ao longo de todo o medievo, o tema do pecado foi cristalizado a partir do esquema dos setes pecados capitais que, com o orgulho em destaque, elegeu a

²⁶⁵ SCHMITT, Jean-Claude. Corpo e alma. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 285-301.

²⁶⁶ Ibid., p. 299.

²⁶⁷ "Mors ergo animae tanto est horribilior atque detestabilior quanto anima corpore est nobilior atque pretiosior. Cum ergo anima tantae pretiositatis existat et dyabolus pro morte ipsius eterna hominem in extrema infirmitate maximis temptationibus infestet [...]". CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version**. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 18.

²⁶⁸ CASAGRANDE, Carla; VECCHIO, Silvana. Pecado. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 386.

vaidade, inveja, cólera, preguiça²⁶⁹, avareza, gula, luxúria como os sete principais vícios a serem combatidos.²⁷⁰ Para Casagrande e Vecchio foi a partir dos pecados capitais que surgiram outros tipos de classificações, como por exemplo, o esquema das três tentações apoiado na epístola de São João (1 João 2, 16)²⁷¹ que enfatiza os vícios da avareza, orgulho e luxúria. Nesse sentido, as autoras argumentam que "a partir do século XIII e, sobretudo na literatura relativa à confissão, acontece frequentemente que se crie, ao lado ou simplesmente no interior do setenário, o espaço requerido para introduzir outros esquemas de diversas proveniências."²⁷²

Em relação às artes de morrer é nítida a associação entre dois pecados capitais com as tentações enfrentadas pelo moribundo: a luxúria e a avareza, além da importância atribuída ao orgulho. Além disso, é possível encontrar a menção dos setes pecados capitais na versão curta quando o moribundo é tentado com o desespero, pois o diabo argumenta que

Você viveu em arrogância, em avareza, em luxúria, em gula, na ira, na inveja, na preguiça, contudo você ouviu que foi pregado que o homem pode ser condenado através de um pecado mortal. Além disso, você não cumpriu as setes obras de misericórdia que o Senhor especialmente procura no último dia [...]²⁷³

Com isso, acreditamos que as artes de morrer moldaram o tema dos pecados e criaram sua própria classificação baseada em tentações e inspirações direcionadas para o momento da morte. Além disso, as próprias versões da arte de morrer produziram especificidades no tocante a essa temática: na versão longa as tentações ganharam maior destaque no capítulo dois ao passo que a versão curta é basicamente formada pela oposição entre as tentações diabólicas e as inspirações.

²⁶⁹ Nas primeiras formulações em torno deste tema, a acídia – queimação do espírito, tristeza – ocupava o lugar posteriormente atribuído à preguiça. Sobre este debate, ver: SCHULZ, Marcos. Da acídia à preguiça: um voo iconográfico sobre uma encruzilhada medieval. *Aedos*, Porto Alegre, v. 3, n. 9, p. 24-48, ago. 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/aedos/article/view/22295>. Acesso em: 17 nov. 2019.

²⁷⁰ CASAGRANDE, Carla; VECCHIO, Silvana. Pecado. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 387.

²⁷¹ "Porque tudo o que há no mundo – a concupiscência da carne, a concupiscência dos olhos e o orgulho da riqueza – não vem do Pai, mas do mundo." Conforme: BÍBLIA de Jerusalém. Nova ed. rev. e ampl. São Paulo: Paulus, c2002. p. 2126.

²⁷² CASAGRANDE; VECCHIO, op. cit., p. 388.

²⁷³ "Sed superbe, avare, luxuriose, gulose, iracunde, invade, accidiose vixisti; attamen praedicari audisti quod propter unum peccatum mortale homo potest damnari. Insuper septem opera misericordiae non implesti quae tamen Dominus precipue iniret in extremo die [...]" CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version**. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 33.

A partir disso é plausível considerar a importância concedida ao tema das tentações, pois além de estar presente na versão longa, recebeu ainda mais destaque na versão curta que é posterior e tem sua narrativa justamente embasada nessa disputa que opôs anjos e demônios. Vejamos como essas questões podem ser analisadas a partir da tentação diabólica da impaciência presente na *Ars Moriendi* conforme a Figura 9:

Figura 9 – Tentação diabólica da impaciência



Fonte: PIFTEAU, 1890. [p. 38].

Nesta quinta xilogravura que trata da tentação diabólica da impaciência temos um moribundo descontente em sua cama que, com sua perna, parece querer expulsar as pessoas que estão em seu leito. No canto direito inferior vemos uma mesa com tigelas e demais utensílios já virados, o que indica uma provável consequência da agitação do jacente. Segundo George Bullen os personagens em cena seriam, um "atendente médico, que se vê atônito e resente tal estranho comportamento", acompanhado da esposa do moribundo que pondera a ação revoltosa por meio das palavras presentes no pergaminho: "veja o sofrimento que ele suporta." A outra

figura feminina que carrega ainda um prato de comida e um copo seria a filha do moribundo.²⁷⁴ Para Patrícia Marques de Souza, o homem não seria um médico e sim mais um parente que é empurrado pelo moribundo desestabilizado que, diante do medo da morte, desconfia daqueles que estão "ao seu redor e tentam ajudá-lo."²⁷⁵

É preciso, portanto, não exagerar na ênfase concedida à ação do moribundo, visto que em nenhum momento ele é representado sozinho: pelo contrário, a coletividade que supostamente o acompanha, sejam vizinhos, familiares ou amigos, além dos anjos e demônios, tem participação importante no rito da morte e precisam estar atentos na função que devem desempenhar:

Por conseguinte, observe em que consiste a salvação do homem, todos devem assiduamente cuidar que ele arranje com um companheiro ou amigo devotado, confiável e adequado para fielmente ajudá-lo no final pela constância de fé, paciência, devoção, confiança e perseverança por incitar e revivê-lo, e em agonia por dizer orações devocionais fiéis em seu nome.²⁷⁶

Ainda que se trate de um manual fundado nas práticas cristãs, a função de acompanhar o moribundo e o incitar a permanecer na fé não é explicitamente atribuído a algum clérigo, como poderíamos supor. A representação da Igreja perpassa por figuras com caráter mais transcendental: os anjos e santos. São eles que estão presentes em todas as inspirações angelicais da versão curta da arte de morrer, responsáveis por oferecer ao moribundo os devidos argumentos para combater as tentações diabólicas. De acordo com Huizinga, os santos eram tidos como "figuras tão essenciais, tão materiais e tão familiares na vida religiosa cotidiana, que todos os impulsos religiosos superficiais e sensuais eram atrelados a eles"²⁷⁷, fenômeno que

²⁷⁴ BULLEN, George. Introduction. In: RYLANDS, W. Harry (ed.). **Ars Moriendi (Editio Princeps, circa 1450)**: a reproduction of the copy in the British Museum. Londres: Holbein Society, 1881. p. 12.

²⁷⁵ SOUZA, Patrícia Marques de. *Ars Moriendi circa 1450: a preparação para o post-mortem*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: LUGARES DOS HISTORIADORES, 28., 2015, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2015. p.10. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/site/anaiscomplementares>. Acesso em: 12 fev. 2016.

²⁷⁶ Unde nota ex quo tota salus hominis in fine consistat, sollicite curare debet unusquisque ut sibi de socio vel amico devoto fideli et idôneo provideat qui ei in extremis fideliter assistat ad fidei constantiam, patientiam, devotionem, confidentiam et perseverantiam ipsum incitando, animando ac in agonia orationes devotas pro eo fideliter dicendo. CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi: an examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version**. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 71.

²⁷⁷ HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**: estudos sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo: Cosacnaify, 2013. p. 269.

teria sido potencializado com a multiplicação das imagens "destinadas a ornamentar os lares da gente comum, mas também para lhes servir de proteção."²⁷⁸

Tal aspecto de multiplicação de imagens também pode ser atrelado as xilogravuras que faziam parte da versão curta das artes de morrer e que traziam, ao longo de suas cenas, diversas representações que buscavam incentivar o moribundo a manter sua fé cristã. Na boa inspiração angelical da fé, o anjo da guarda buscava consolar o moribundo com a presença da Trindade, além de um exército de santos, perceptíveis por meio da representação de suas auréolas conforme a Figura 10:

Figura 10 – Inspiração angelical da fé por meio da presença da Trindade e santos



Fonte: PIFTEAU, 1890. [p. 26].

Nesta primeira inspiração angelical temos a representação do anjo da guarda com suas asas abertas em favor do moribundo e que traz consigo um pergaminho com o pedido que ele "*Sis firmus i fide*" – seja firme na fé. Para tanto, vemos à esquerda representações da Virgem,

²⁷⁸ FEBVRE, Lucien Paul Victor; MARTIN, Henri-Jean. **O aparecimento do livro**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. p. 56.

Cristo, Deus Pai e a pomba enquanto símbolo do Espírito Santo na cabeceira de sua cama.²⁷⁹ A ênfase na associação entre estas personagens durante o século XV permitiu que Baschet apresentasse a ideia de uma "quaternidade"²⁸⁰, principalmente pela maior integração da Virgem com a Trindade, algo que notamos ao longo das xilogravuras ainda que não possamos precisar as implicações teológicas coevas. Temos ainda nessa xilogravura, a representação de Moisés com chifres, algo que em um primeiro momento poderia ser associado como um aspecto negativo ou mesmo diabólico. Contudo, tal suposição não se confirma, tanto pela sua localização na imagem (ao lado de Deus Pai) como pela tradição por trás desse uso: segundo Willibaldo Ruppenthal Neto, a representação de Moisés com chifres advém de passagens bíblicas traduzidas e que circularam ao longo do medievo, sem que isso possa se configurar enquanto algo negativo.²⁸¹

Atrás de Deus Pai, Cristo e a Virgem temos um exército de santos em que apenas dois foram representados parcialmente, o que não permite identificá-los. No chão do quarto estão a representação de três demônios contorcidos que afirmam "*Fugiamus*" – Fugamos – outro "*Victi sumus*" – Fomos derrotados- e o terceiro "*Frustra laboraviam*"- Trabalho frustrado²⁸², referência a tentação diabólica precedente e que fornece ao leitor o encadeamento da história que está sendo contada diante de seus olhos. Nesse sentido, a presença da Trindade, da Virgem e demais santos e personagens presentes nas xilogravuras não seria apenas figurativa, uma vez que:

A *imago* medieval não se contenta em representar os mistérios cristãos, mas tem uma função de 'presentificação'. O que evoca, o que torna presente, é um imaginário ao mesmo tempo histórico e celeste. Um imaginário histórico, pois figura os *gesta* (feitos, atos) dos santos e de Cristo, a fim de conservar sua *memoria* e contribuir no ensinamento da história sacra. E um imaginário celeste, porque as pessoas que mostra são invisíveis, embora consideradas onipresentes e eternamente vivas.²⁸³

²⁷⁹ BULLEN, George. Introduction. In: RYLANDS, W. Harry (ed.). **Ars Moriendi (Editio Princeps, circa 1450)**: a reproduction of the copy in the British Museum. Londres: Holbein Society, 1881. p. 10.

²⁸⁰ BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal**: do ano mil à colonização da América. São Paulo: Globo, 2006. p. 475.

²⁸¹ RUPPENTHAL NETO, Willibaldo. Os chifres de Moisés: um estudo sobre Êxodo 34.29-30. **Reflexus** :Revista Semestral de Teologia e Ciências das Religiões, Vitória, v. 11, n. 17, p. 241-255, jan./jun. 2017. Disponível em: <http://revista.faculdadeunida.com.br/index.php/reflexus/article/view/441/417>. Acesso em: 23 out. 2019.

²⁸² BULLEN, op. cit., p. 10.

²⁸³ SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: Edusc, 2007. p. 292.

Nesse sentido, é possível visualizar a Tabela 4 em relação as personagens representadas ao longo das onze xilogravuras da *Ars Moriendi*:

Tabela 4 – Lista de personagens das xilogravuras

Personagem	Quantidade	Observação
Demônios	34	
Pessoas e/ ou parentes	20	
Pecadores	15	Ou demais pessoas citadas como exemplos negativos.
Anjos	12	
Moribundo	11	
Cristo	7	
Virgem Maria	6	
Deus Pai	5	
Santos e/ou apóstolos	4	Não identificados.
Anjo da guarda	4	
Santa Maria Madalena	2	
São Pedro	2	
Paulo	1	
São João	1	
Bom ladrão	1	
Moisés	1	
Santa Bárbara	1	
Santa Catarina	1	
São Lourenço	1	
Santo Estêvão	1	
Santo Antão	1	
Clérigo	1	Presente na última xilogravura entregando a vela ao moribundo.
Total:	131	

Fonte: PIFTEAU, 1890.

Dessa forma, é possível perceber a intenção de não vincular o moribundo a nenhum grupo ou categoria social e mesmo que, em alguns momentos, ocorra algum tipo de distinção entre leigos e religiosos, ou ainda entre o bom e o mau cristão, as artes de morrer mantiveram o moribundo com características genéricas, sem lhe atribuir uma personalidade. Ainda assim, sua narrativa é construída em favor de uma perspectiva cristã na qual a alma (âmbito espiritual) se sobressai em relação ao corpo (âmbito temporal), o que concede a Igreja um papel intermediário privilegiado.

Diante disso, o moribundo jacente foi representado no meio das cenas, sem vestimentas visíveis que possam integrá-lo a algum grupo – diferentemente da Dança Macabra na qual a identificação social era primordial para suas intenções – além de alterar expressões

faciais e corporais ao longo das tentações e inspirações. Apesar dessa ênfase ao doente e sua alma, em nenhum momento ele foi representado desacompanhado, ainda que em algumas xilogravuras as personagens que integram o quarto sejam justamente santos, anjos e demônios. Tal proposta das artes de morrer parece indicar um entrecruzamento de práticas no âmbito da preparação para a morte, entre uma morte coletivizada e familiarizada da qual nos fala Ariés, e uma certa intimização do morrer, na qual o moribundo tende a ganhar um maior destaque.

Com a intenção de analisar estas fronteiras em transformação, que mesclam um destaque ao moribundo sem deixar de lado seus parentes e amigos, que buscaremos tratar no subcapítulo seguinte, ainda com a intenção de não isolar a temática do morrer de outros debates que perpassaram o medievo.

3.3 ENTRE A INTIMIZAÇÃO E A MORTE-PÚBLICA: TRANSFORMAÇÕES NA REPRESENTAÇÃO DO MORRER NO SÉCULO XV

Em um pequeno texto advindo de uma conferência proferida em 1983 e que mais tarde foi publicado em formato de livro, Norbert Elias comparou a morte contemporânea com a morte antiga. Ainda que o sociólogo não se atente muito ao recorte temporal ou mesmo em historicizar práticas culturais ao longo do tempo – questões que mobilizam amplamente a atenção dos historiadores – o autor apresentou um argumento interessante: para Elias, a morte hoje seria recalcada, negada tanto coletiva como individualmente, sobretudo pela incapacidade de ajudar os moribundos e o desejo de afastamento no momento da morte.²⁸⁴ Em oposição a essa atitude, o autor considerou que "a morte era tema mais aberto e frequente nas conversas na Idade Média do que hoje"²⁸⁵, algo intensificado a partir do século XIV. Segundo Elias ainda, haveria uma maior participação popular na morte das pessoas em que o caráter público do morrer ficaria em evidência.

Ainda que consideremos amplamente válido propor esse tipo de comparação, acreditamos que não é possível unificar de forma tão generalista o morrer no medievo, principalmente sem considerar variações ou posicionamentos divergentes. Ao contrário, é necessário procurar "relatos mais ricos da cultura e religião dos séculos XIV e XV, enredos

²⁸⁴ ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos**: seguido de "Envelhecer e morrer". Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

²⁸⁵ Ibid., p. 21.

variados e paradigmas culturais não presos em rígidas e antiquadas noções"²⁸⁶ que opõem, por exemplo "latim *versus* vernacular, clérigos *versus* povo"²⁸⁷ ou, nesse caso, uma morte pública, coletiva, antiga, com uma morte solitária, individual e contemporânea.

Nesse sentido, é importante perceber como a relação entre o moribundo e as pessoas ao seu redor foi construída pelas artes de morrer no que diz respeito ao momento da morte. Como já mencionado, é perceptível um destaque concedido ao jacente que figura no centro das xilogravuras em seu leito, algo plausível segundo Binski visto que "no final do medievo houve um florescimento da literatura do conselho, tipicamente dedicado em natureza, para ser usado em contexto doméstico, o qual regularia o comportamento mundano e as práticas domésticas."²⁸⁸ Neste ambiente íntimo, contudo, o moribundo nunca foi representado sozinho. Assim é preciso retomar uma discussão que a historiografia medieval parece não apontar um consenso: o estatuto do "indivíduo" no medievo.

Em busca de problematizar uma suposta descoberta do indivíduo no século XII, Jean-Claude Schmitt fez um balanço historiográfico em prol de apontar os principais estudos que colaboraram com o tema.²⁸⁹ O autor apontou que a palavra *individualismo* surgiu com conotação pejorativa na França em 1829 com Lamennais, ao passo que na Alemanha, por volta de 1840 ela ganhou contornos positivos com o romantismo expresso por Jacob Burckhardt. Com sua obra *A cultura do renascimento na Itália*, Burckhardt manifesta, segundo Schmitt, a impossibilidade da emergência do indivíduo no medievo, algo que só viria acontecer com a gênese do Estado moderno, em ambiente urbano e cosmopolita da Renascença.²⁹⁰ Essa perspectiva foi retomada por Otto Von Gierke que ainda acrescentou a oposição entre corporativismo – que seria característico do medievo – com o individualismo do período moderno. Mais recente, Schmitt pontuou que a obra de Walter Ullmann colocou o indivíduo dentro do recorte medieval a partir de três aspectos principais: a reciprocidade feudal, a prática da *commom Law* e a Teoria do Direito Natural. Outro autor trazido por Schmitt é Louis Dumont que argumentou em favor de um cristianismo individualista, mas que só se realizaria na relação com Deus.

²⁸⁶ VAN ENGEN, John. A world astir: europe and religion in the early fifteenth century. In: HORNBECK, J. Patrick; VAN DUSSEN, Michael (ed.). **Europe after Wyclif**. New York: Fordham University, 2017. p. 13.

²⁸⁷ Ibid., p. 13.

²⁸⁸ BINSKI, Paul. **Medieval Death: ritual and representation**. New York: Cornell University Press, 1996. p. 39.

²⁸⁹ SCHMITT, Jean-Claude. A "descoberta do indivíduo": uma ficção historiográfica?. In: SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo, os ritos, os sonhos, o tempo: ensaios de antropologia medieval**. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 215-233.

²⁹⁰ Ibid.

O medievalista francês descreveu outras tendências historiográficas presentes a partir de 1969 que deslocaram o foco dos debates teológicos-políticos para um despertar da "consciência de si" no século XII, fundamentado em 4 aspectos principais: a) expansão de biografias e autobiografias, ainda que no modelo hagiográfico, dos séculos XI e XII; b) a interiorização da vida moral; c) transformações intelectuais representadas pela *disputatio* escolástica, a promoção das línguas vernaculares, bem como da leitura privada e silenciosa; d) mutações na expressão da espiritualidade.²⁹¹ Neste último aspecto, a morte é trazida como exemplo, uma vez que o estudo de Ariés apontou que a partir do século XII, o homem medieval preocupou-se com sua própria morte e sua salvação.²⁹²

Diante desse quadro difuso de argumentos e apropriações característico da historiografia, Schmitt argumentou que "sob o termo 'indivíduo', deve-se compreender o eu, mas no sentido cristão, isto é, a ideia de que o homem não pode se realizar senão em uma relação íntima com Deus, ele não pode, além do mais, realizar-se sozinho, mas apenas no interior de grupos e de redes."²⁹³ Para o autor, que critica uma noção de descoberta do indivíduo como se ele estivesse escondido até então, a "noção utilizada pelo cristianismo é a de *pessoa*, mas ela é ambígua, rica de tensões contraditórias: muito mais do que exaltar a consciência individual, ela tende a abolir o sujeito na divindade da qual ele é a imagem e na humanidade da qual compartilha o destino."²⁹⁴

Esse posicionamento é compartilhado por Aaron Gourevitch que diferencia o conceito de pessoa, definido pelo autor como "um 'elo intermediário' entre sociedade e cultura", de indivíduo que seria "uma pessoa que se voltou a uma autorreflexão e que se pensa como um eu particular, único."²⁹⁵ Diante disso, o autor também se posiciona contrário a aplicar o estudo da individualidade ao medievo, logo que tal conceito procede de "uma imagem do indivíduo que só foi elaborada na Europa ao final da época medieval, e mesmo no decorrer do período seguinte."²⁹⁶ É necessário pontuar que, assim como Schmitt, Gourevitch não nega as transformações existentes no período tardio-medieval em que a percepção de certa centralidade

²⁹¹ SCHMITT, Jean-Claude. A "descoberta do indivíduo": uma ficção historiográfica?. In: SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo, os ritos, os sonhos, o tempo: ensaios de antropologia medieval**. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 215-233.

²⁹² ARIÉS, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

²⁹³ SCHMITT, op. cit., p. 227.

²⁹⁴ Ibid., p. 233.

²⁹⁵ GOUREVITCH, Aaron. Indivíduo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 691.

²⁹⁶ Ibid., p. 692.

concedida às ações pessoais ganhou maior ênfase, tanto na documentação escrita como imagética.

Ademais, é interessante ressaltar que a representação do moribundo em relação às suas vestes é neutra, não é possível visualizar nenhum item distintivo, pois conforme argumenta Schmitt a indumentária é "também um sinal de vinculação a um estado social, situa o indivíduo e o grupo na hierarquia das *ordines*. É igualmente percebida como um dos modos de expressão do valor moral ou religioso da pessoa."²⁹⁷ Esse caráter apessoal do moribundo permitia uma maior amplitude de identificação entre leitor e *imago*, mas também indicava a "exigência religiosa da humildade, arrependimento, expiação, a condenação da originalidade individual na qual se via uma fonte de orgulho [...]."²⁹⁸

Figura 11 – Inspiração angelical contra a avareza e a centralidade do moribundo



Fonte: PIFTEAU, 1890. [p. 58].

²⁹⁷ SCHMITT, Jean Claude. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 224.

²⁹⁸ GOUREVITCH, Aaron. Indivíduo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 700.

Assim, por concordar com os argumentos apresentados por Schmitt e Gourevitch, optamos por tratar as representações do moribundo no centro das xilogravuras assim como o destaque concedido a ele pelo texto das artes de morrer, como indícios de uma personalização e intimização do morrer presentes no século XV, mas que não ficaram restritos a essa esfera. Tal personalização, todavia, pode ser percebida na xilogravura anterior presente na Figura 11 que trata da boa inspiração angelical contra a avareza.

Nesta cena, penúltima entre as xilogravuras da *Ars Moriendi* e, portanto perto do desfecho final, temos o moribundo novamente deitado em sua cama com a presença de diferentes personagens, com a maioria direcionando seus olhares e gestos ao jacente, o que também colabora para a percepção da centralidade concedida aos seus atos. O anjo guardião que parece dialogar com o moribundo carrega um pergaminho com as palavras "*Non sis avarus*" – não seja avaro. Com sua mão direita, o anjo direciona a atenção do moribundo para a parte superior de sua cabeceira onde vemos, pela primeira vez, o Cristo crucificado. Segundo a versão longa da arte de morrer, a morte de Cristo na Cruz é exemplo a todos, uma vez que ele fez 5 coisas que todo o cristão deve repetir: "ele orou [...] ele chorou na cruz [...] ele lamentou na cruz [...] ele entregou sua alma para seu Pai na cruz [e também] deixou seu espírito."²⁹⁹ Ao seu lado, temos dessa vez sozinha uma representação da Virgem Maria.

Ainda na parte superior, mas pelo lado esquerdo temos a figura de 3 ovelhas e ainda outras cinco pessoas: um provável homem que só podemos ver a cabeça, três mulheres e um outro homem com uma vara na mão que o caracteriza enquanto um provável pastor das ditas ovelhas. Para George Bullen "o que esse grupo de figuras tem a intenção de simbolizar é de difícil conjectura [...] todos eles, no entanto, parecem olhar o moribundo com sentimentos de compaixão"³⁰⁰ sendo que abaixo deles outro pergaminho próximo às figuras celestiais traz os seguintes dizeres "*Ne intendas amicis*" que pode ser traduzido como "não olhe para seus amigos". O anjo que está próximo a esse pergaminho segura uma cortina com a intenção de esconder do moribundo a visão de duas pessoas que, segundo Patrícia Marques de Souza, seriam parentes do moribundo.³⁰¹ Na parte inferior da gravura, ainda há espaço para um demônio que também traz um pergaminho indagando "*Quid faciam*" – O que fazer.

²⁹⁹ "He prayed [...] Also He cried on the cross [...] also He wept on the cross. Also He committed His soul to the Father on the cross. Also wilfully He gave up the ghost on the cross." COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying**: and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 27.

³⁰⁰ BULLEN, George. Introduction. In: RYLANDS, W. Harry (ed.). **Ars Moriendi (Editio Princeps, circa 1450)**: a reproduction of the copy in the British Museum. Londres: Holbein Society, 1881. p. 16

³⁰¹ SOUZA, Patrícia Marques de. *Ars Moriendi circa 1450: a preparação para o post-mortem*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: LUGARES DOS HISTORIADORES, 28., 2015,

O moribundo é novamente aconselhado pelo anjo, dessa vez a "deixar completamente de lado todas as coisas temporais cuja memória não pode trazer salvação mas são um grande impedimento"³⁰² além de citar várias passagens atribuídas a Cristo, em favor da renúncia de bens e da própria família. Na versão longa, a tentação da avareza também é tida como algo preocupante uma vez que "aflige a maioria dos homens carnavais e homens seculares".³⁰³ e é definida como o apego às coisas temporais como "as suas esposas, seus filhos e seus amigos carnavais, e suas riquezas mundanas". Diante disso, o moribundo precisa "expulsar de sua mente todas as coisas temporais e se comprometer totalmente a Deus."³⁰⁴

A avareza é, portanto, evocada em um sentido diferente do qual estamos acostumados atualmente. No medievo, "a *avaritia*, não é o desejo de acumular ou a repugnância de gastar, que chamamos avareza, mas o amor apaixonado e ávido pela vida, tanto pelos seres como pelas coisas – e mesmo dos seres que hoje consideramos que merecem um apego ilimitado, mulher, filho."³⁰⁵ As artes de morrer fazem parte desse "tempo em que se ama a vida, por isso é tão custoso deixá-la"³⁰⁶ o que explicaria as reiteradas afirmações em torno da aceitação e preparação para a morte que esse tipo de texto apresentou no século XV. É diante disso que as demais pessoas próximas ao moribundo – vizinhos, parentes, amigos – deveriam colaborar para o moribundo aceitar o momento da morte, além de seguir os preceitos cristãos expressos pelas artes de morrer.

Todavia, principalmente em torno do tema da avareza, o que percebemos é que essas coletividades apresentaram um caráter duplo: ao mesmo tempo que devem auxiliar, em certa medida também podem comprometer a salvação do moribundo por lembrá-lo das coisas temporais. Na tentação diabólica da avareza da versão curta é possível perceber essa argumentação feita pelos demônios que povoam o quarto do jacente:

Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2015. p. 12. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/site/anaiscomplementares>. Acesso em: 12 fev. 2016.

³⁰² "Et omnia temporalia totaliter postpone quorum memoria utique nihil salutis conferre potest sed magnum impedimentum [...]" CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi**: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 65.

³⁰³ "The fifth temptation that tempteth and grieveth most carnal and secular men [...]". COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying**: and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 19.

³⁰⁴ "[...] overmuch occupation, and business outward about temporal things; that is their wives, their children, their carnal friends, and their wordly riches [...]". Ibid., p. 20.

³⁰⁵ ARIES, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora UNESP, 2014. p. 173.

³⁰⁶ GUIMARÃES, Marcella Lopes. Morte. In: OLIVEIRA, Jelson; GUIMARÃES, Marcella Lopes. **Diálogo sobre o tempo**: entre a filosofia e a história. Curitiba: PUCPress, 2015. p. 121.

Ó miserável, agora você vai deixar de lado todos os bens temporais que você acumulou por meio de tantos esforços e trabalho; você também deixará de lado sua mulher, filho, parentes, amigos amados, e todas as coisas desejáveis desse mundo com o qual estar associado seria um grande consolo para você e também uma ocasião de grande benefício para eles.³⁰⁷

Ainda na mesma tentação, a dualidade em relação aos parentes e amigos é reforçada pela arte de morrer ao afirmar que é necessário ser "extremamente cuidadoso para que amigos, esposa, filhos, riqueza e outras coisas temporais não sejam lembradas por ninguém que morra, *exceto em qualquer medida que sua salvação espiritual exija*, caso contrário, seria muito perigoso."³⁰⁸ A recomendação da presença de outras pessoas parece repousar na necessidade de auxílio na execução de orações e preces, conforme nos indica o final do quarto capítulo da versão longa que trata, justamente, sobre as súplicas para aqueles que devem morrer. Nele, após a indicação de várias orações aconselha-se que:

E se aquele que está doente não sabe todas essas orações, ou não pode dizê-las por dor ou doença, que algum homem que está ao seu redor diga-as antes dele, como ele pode ouvi-lo claramente, mudando as palavras que deveriam ser mudado em sua palavra, [...] deixe-o orar devotadamente dentro de si, com seu coração e seu desejo, como ele pode e deve, e assim o espírito ser levado a Deus; e ele deverá ser salvo.³⁰⁹

Tanto as pessoas ao seu redor, como as próprias autoridades mencionadas ao longo das artes de morrer devem, portanto, somente auxiliar o moribundo em seu caminho a boa morte, uma vez que deve partir dele as ações que o levarão, ou não, à salvação. No final da tentação sobre a avareza presente na versão longa, esse aspecto é novamente reforçado quando é dito que "então deixe que todo homem, correto e pecador, curve-se e submeta a si mesmo

³⁰⁷ "O miser, tu iam relinques omnia temporalia, quae sollicitudinibus et laboribus maximis sunt congregata, etiam uxorem, proles, consaguineos, amicos caríssimos et omnia alia huius mundi desiderabilia quorum te societati adhuc interesse tibi magnum foret solacium ipsis quoque magni boni occasio." CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi**: an examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p.62-63.

³⁰⁸ " Unde singulariter notandum quod maxime caveri debet ne cuiquam morienti amici corporales, uxor, liberi, divitiae, et alia temporalia ad memoriam reducantur, nisi in quantum illud infirmi spiritualis sanitas postulet aut requirat quia alias maxime periculosum esset. ". (Grifo nosso). Ibid., p. 62-63.

³⁰⁹ "And if he that is sick knows not all these prayers, or may not say them for grievousness or sickness, let some man that is about him say them before him, as he may clearly hear him say them, changing the words that ought to be changed in his saying [...] let him pray devoutly within himself, with his heart and his desire, as he can and may, and so yield the ghost up to God, and he shall be safe." COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying**: and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 31.

completamente sob a mão poderosa de Deus; e com Sua ajuda ele deve com certeza ter a vitória em todas as formas de tentações, demônios, e tristezas, e da morte."³¹⁰

Essa caracterização que tende a conceder destaque à pessoa enquanto ser dotado de possibilidades de ação parece ir ao encontro de dois movimentos político-religiosos que ganharam contornos mais nítidos na Baixa Idade Média: o nominalismo e a *devotio moderna*. Não se trata, contudo, de abordar todas as ramificações e a abrangência destes movimentos, mas sim relacionar suas proposições principais no que tange o debate sobre a personalização da morte que identificamos nas artes de morrer.

O nominalismo foi um movimento que se desenvolveu ao longo do século XIV e que teve nos franciscanos Duns Scot (1266-1308), citado inclusive pela versão longa da arte de morrer, e Guilherme de Occam (1288-1349) seus principais representantes. Conforme Reinhold Ullmann, "para os nominalistas ou *moderni*, os conceitos são puros nomes, *flatus vocis*, *figmentum*, *fictum* ou *fictio*, mero som proferido de que nos servimos, para indicar coleções de indivíduos. Por outra, para o nominalismo só existem entidades individuais."³¹¹ Essa argumentação marcou um posicionamento diferente daquele que defendia a universalidade dos conceitos e, conseqüentemente, da própria autoridade do Papa e dos monarcas que buscavam legitimar o caráter universal de seu respectivo poder. Segundo Jérôme Baschet "Occam leva ao extremo a insistência sobre o singular: para ele, todas as coisas existentes devem ser pensadas como singularidades absolutas: nelas não há nenhuma universalidade."³¹²

A questão essencial por trás desse debate era "saber que relações existem entre palavra, o conceito e o ser"³¹³ uma vez que a querela em torno dos universais apresentou, segundo Ullmann, o seguinte paradoxo: "como coadunar o sensitivo, o variável e o singular com representações intelectuais, universais e imutáveis?"³¹⁴ Diante disso, a ideia fundamental sustentada por Occam é de que "toda coisa singular é por si mesma singular"³¹⁵ além do mesmo questionar as "noções de infabilidade papal e plenitude de poder [por ter afirmado] que o papado

³¹⁰ "Therefore let every man, rightful and sinful, bow himself, and submit himself fully unto the mighty hand of God; and with His help he shall surely get and have the victory in all manner of temptations, evils, and sorrows, and of death thereto." COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying**; and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 21.

³¹¹ ULLMANN, Reinhold Aloysio. **A universidade medieval**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p. 244.

³¹² BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal**: do ano mil à colonização da América. São Paulo: Globo, 2006. p. 271.

³¹³ LE GOFF, Jacques. **Os intelectuais na Idade Média**. São Paulo: Editora brasiliense, 1988. p. 74.

³¹⁴ ULLMANN, op. cit., p. 236-237.

³¹⁵ Ibid., p. 257.

não era estabelecido por Cristo, que o conselho geral era superior ao papado, mas que o papa possuía uma autoridade executiva comum, a menos que ele fosse herético."³¹⁶ Sabemos que esses debates atingiram seu ápice com o Cisma Papal, que somente foi resolvido no decurso do Concílio de Constança nas primeiras décadas do século XV.

De acordo com Frédéric Barbier, o nominalismo de Occam se impôs em Paris na segunda metade do século XIV em que personagens como Pierre D'Ailly, chanceler da universidade de Paris, e seu discípulo Jean Gerson também estiveram inseridos. Esse movimento buscava "atribuir o papel principal à letra (escrita) e à significação literal [o que] pressupõe refletir sobre o que as palavras querem dizer, mas pressupõe também, em bom método escolástico, especificar o mais possível as condições de funcionamento do discurso [...]".³¹⁷

As artes de morrer parecem expressar certa preocupação com seu discurso uma vez que trazem constantemente a presença das autoridades em seu texto, além de apresentar certas divisões que tendem a organizar melhor a leitura: tentações diabólicas seguidas por inspirações angelicais, lista de orações, capítulos separando e organizando o texto – principalmente da versão longa. Essa preocupação, contudo, não impedia que seus leitores estabelecessem vínculos próprios com as artes de morrer. Como nos relembra Letícia Almeida, a *Ars Moriendi* "por ser difundido em formato compacto, em pequenos livretos, era utilizado pelos fiéis como objeto protetor, como espécie de amuleto contra os perigos da morte súbita e acidental, num caráter mágico atribuído à materialidade do livro."³¹⁸

Isso nos leva ao outro movimento que também esteve em desenvolvimento na Baixa Idade Média, mas que englobou outros espaços: a *devotio moderna*. O início desse movimento esteve atrelado ao final do século XIV "quando um patrício, Geert Grote, decide despojar-se de seus bens materiais em busca de uma vida dedicada à pregação apostólica."³¹⁹ Nascido na

³¹⁶ BOND, H. Lawrence. William Occam, ca 1285 – 1347. In: EMMERSON, Richard K. (ed.) **Key figures in medieval europe**: an encyclopedia. New York: Routledge, 2006. p. 486-487.

³¹⁷ BARBIER, Frédéric. **A Europa de Gutenberg**: o livro e a invenção da modernidade ocidental (séculos XIII-XVI). São Paulo: EDUSP, 2018. p. 73.

³¹⁸ ALMEIDA, Letícia Gonçalves Alfeu. **O papel da memória na pedagogia da morte (século XV)**. 2013. Dissertação (Mestrado) – Curso de História, Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Franca, 2013. p. 48. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93244>. Acesso em: 10 nov. 2019.

³¹⁹ BIONDI, Franco A. Traduzindo a *Devotio Moderna: De Imitatione Christi* e os "Irmãos e Irmãs de Vida Comum". In: SIMPÓSIO ESTADUAL DE HISTÓRIA ANPUH/SP: HISTÓRIA E DEMOCRACIA: PRECISAMOS FALAR SOBRE ISSO, 24., 2018, Guarulhos. **Anais...** Guarulhos: UNIFESP, 2018. p. 3. Disponível em: https://www.encontro2018.sp.anpuh.org/resources/anais/8/1533342453_ARQUIVO_Textoanais-ANPUH2018.pdf. Acesso em: 23 jun. 2019.

cidade de Deventer, nos Países Baixos, e após ter concluído seus estudos na mesma localidade, Aix-la-Chapelle, Colônia, Paris e Praga, Groote converte-se à mística em 1374 e, alguns anos depois, "retira-se para o convento dos cartuxos de Munnikhuysen e prega por toda a diocese de Deventer [na qual] reúne à sua volta alguns estudantes pobres da escola capitular, depois leigos e clérigos, que formam o primeiro grupo de Irmãos da Vida Comum."³²⁰ Esse grupo de Irmãos "não pronunciavam votos, mas moram juntos, compartilham seus bens e adotam uma regra baseada na oração e no trabalho, sobretudo a cópia de manuscritos."³²¹

A *devotio moderna* que pode ser traduzida como "a devoção dos nossos dias"³²² enfatizava uma espiritualidade mais próxima, na qual acreditava "que Deus podia ser encontrado em cada pessoa por ela própria"³²³ e se utilizava de imagens pias e manuais como a *Imitatio Christi*, que teve grande circulação no século XV, para alcançar esse objetivo. Ao que tudo indica, o misticismo também colaborou nesse processo, pois como afirma Ullmann "o misticismo vingou na região da Renância e dos Países Baixos [nos quais] o nominalismo havia criado um clima propício para os místicos, porque importa recordá-lo, ensinava que a relação entre o homem e Deus apenas podia dar-se pela fé e não pela razão"³²⁴, justificando a necessidade de exercícios espirituais para conectar o homem com o divino.

A mística propõe, portanto, "a experiência individual de Deus à qual o fiel terá acesso por contemplação em seu foro íntimo [...] em uma perspectiva apostólica, é fazer com que o maior número de pessoas goze de uma experiência reservada inicialmente a um pequeno grupo."³²⁵ Contudo, essa nova forma de devoção também encontrou algum tipo de resistência. Segundo Huizinga, ocorreram debates sobre devoção no Concílio de Constança no qual o dominicano de Groninge, Mattheus Grabow tinha "o intuito de apresentar ao conselho todas as reclamações das ordens mendicantes contra os novos Irmãos da Vida Comum e, se possível,

³²⁰ BARBIER, Frédéric. **A Europa de Gutenberg**: o livro e a invenção da modernidade ocidental (séculos XIII-XVI). São Paulo: EDUSP, 2018. p. 108.

³²¹ Ibid., p. 108.

³²² BIONDI, Franco A. Traduzindo a *Devotio Moderna: De Imitatione Christi* e os "Irmãos e Irmãs de Vida Comum". In: SIMPÓSIO ESTADUAL DE HISTÓRIA ANPUH/SP: HISTÓRIA E DEMOCRACIA: PRECISAMOS FALAR SOBRE ISSO, 24., 2018, Guarulhos. **Anais...** Guarulhos: UNIFESP, 2018. p. 3. Disponível em: https://www.encontro2018.sp.anpuh.org/resources/anais/8/1533342453_ARQUIVO_Textoanais-ANPUH2018.pdf. Acesso em: 23 jun. 2019.

³²³ BARBIER, op. cit., p. 101.

³²⁴ ULLMANN, Reinhold Aloysio. **A universidade medieval**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p. 257-258.

³²⁵ BARBIER, op. cit., p. 101.

conseguir a condenação deles [...]."³²⁶ Diante disso, "os seguidores de Gerard Groote encontraram seu defensor no grande líder da conservadora política eclesiástica, Jean Gerson."³²⁷

Novamente temos o nome de Jean Gerson envolvido nos debates de seu tempo, sendo que Barbier aponta que na época que era deão de Notre-Dame de Bruges, ou seja, entre 1397 a 1401, Gerson "conhece os Irmãos da Vida Comum e lê a tradução latina das *Núpcias Espirituais* [feita por Groote] enquanto suas próprias obras circulam nas comunidades adeptas da *devotio moderna*."³²⁸ Ainda segundo Ullmann, o futuro chanceler da universidade de Paris "teve formação nominalista"³²⁹ além de pontuar que ao escrever tratados sobre *De arte moriendi*, o francês "confessa que a vida do homem não é senão um sonho vago, uma sombra efêmera". Ullmann parece considerar esse tipo de texto de Gerson enquanto vinculado ao misticismo, pois na sequência afirma que "obras do gênero místico eram lidas avidamente pelos estudantes."³³⁰

Assim temos as artes de morrer vinculadas a diferentes movimentos que se fizeram presentes nas localidades franco-germânicas durante a primeira metade do século XV e que construíram uma preocupação na devoção mais introspectiva, pessoal e desapegada dos bens materiais. Todos esses elementos podem ser percebidos tanto nos textos das versões curta e longa como nas xilogravuras. De acordo com a Figura 12, podemos também notar a presença de tais aspectos na tentativa diabólica da avareza:

³²⁶ HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**: estudos sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo: Cosacnaify, 2013. p. 315.

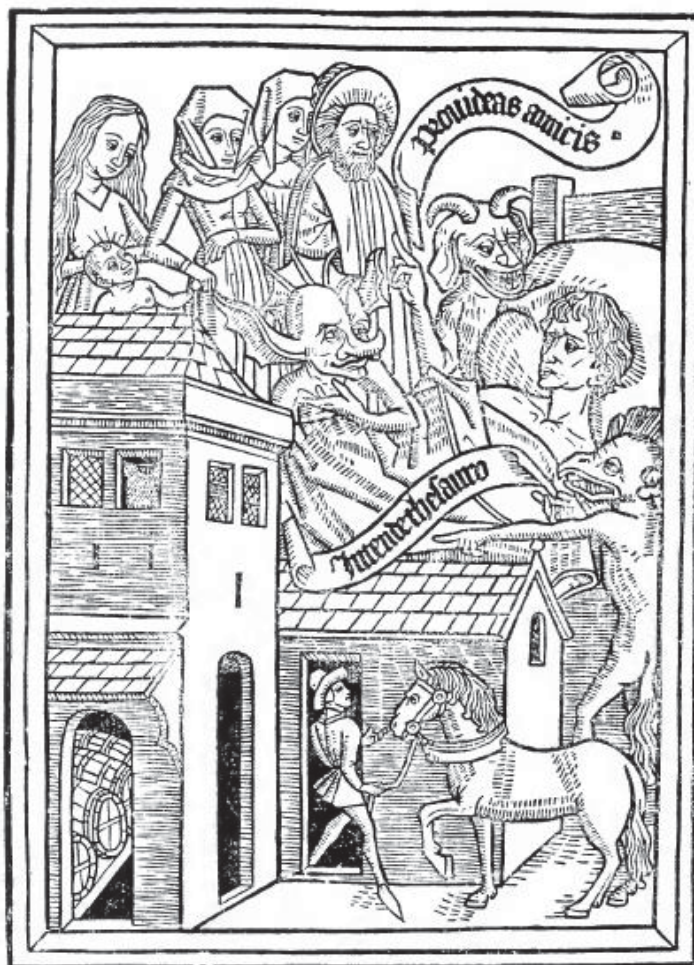
³²⁷ Ibid., p. 315.

³²⁸ BARBIER, Frédéric. **A Europa de Gutenberg**: o livro e a invenção da modernidade ocidental (séculos XIII-XVI). São Paulo: EDUSP, 2018. p. 109.

³²⁹ ULLMANN, Reinhold Aloysio. **A universidade medieval**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p. 258.

³³⁰ Ibid., p. 258.

Figura 12 – Tentação diabólica da avareza



Fonte: PIFTEAU, 1890. [p. 54].

Essa xilogravura representa a última tentação presente na versão curta da arte de morrer em que aborda o tema da avareza. Temos em cena, portanto, três demônios que apontam para diferentes conjuntos de elementos que tomam a atenção do moribundo. O primeiro, localizado na parte superior próximo a cabeceira, aponta para o grupo formado por três mulheres, um homem e uma criança, enquanto afirma pelo pergaminho "*Provideas amicis*" – fornecer amigos. Os dois outros demônios apontam para a casa que se vê quase tomar conta da imagem inteira, na qual é possível observar, além de sua estrutura, barris, um homem carregando um cavalo, além do próprio pergaminho que sugere "*Intende thesauro*" – participar do tesouro.³³¹

O moribundo é tentado a se apegar ao plano temporal, das coisas mundanas e desviar, portanto, seu olhar das orações e dos ensinamentos cristãos conforme proposto pelas artes de

³³¹ BULLEN, George. Introduction. In: RYLANDS, W. Harry (ed.). **Ars Moriendi (Editio Princeps, circa 1450)**: A reproduction of the copy in the British Museum. Londres: Holbein Society, 1881. p. 15.

morrer. Nesse sentido, a versão longa sugere que "então deixe que todo homem, correto e pecador, curve-se e submeta a si mesmo completamente sob a mão poderosa de Deus; e com Sua ajuda ele deve com certeza ter a vitória em todas as formas de tentações, demônios, e tristezas, e da morte."³³² Mesmo diante de todos esses aspectos que poderiam prejudicar a salvação do moribundo, é possível notar a autonomia concedida às suas ações, o que nos leva novamente aos movimentos religiosos presentes no século XV e sua plausibilidade de vinculação com as artes de morrer.

De fato é complexo apontar em que medida o nominalismo, a *devotio moderna* e o misticismo contribuíram de forma direta na formulação e divulgação do discurso presente nas artes de morrer. Ainda assim consideramos válido fazer tal associação, pois concordamos com o argumento proposto por Van Engen no qual o autor defende a ideia de "pontos nodais" em relação a cultura, ou seja, grupos distintos e com pontos de vista distintos, por viverem em um mesmo contexto, trilharam caminhos e estabeleceram conexões similares. Em suas palavras, "pessoas como Wycliffe, Hus, Grote, Gerson e D'Ailly podem criticar vários aspectos de si mesmos, ainda que vigorosamente; mesmo assim, paradoxalmente, suas carreiras e trabalho e escritos são totalmente presumidos e compartilhados neste grande mundo conectado."³³³

As artes de morrer parecem ter sido um desses "pontos nodais" em que é possível notar a junção de perspectivas e movimentos diferentes acerca do morrer. Nesse sentido, ao mesmo tempo que valorização e a centralidade das ações do moribundo foi posta em cena, as artes de morrer não descartaram a presença de solidariedades coletivas desde que essas, por sua vez, não atrapalhassem a salvação da alma do moribundo lembrando-o da vida mundana. Além disso, a presença de seres transcendentais como o Cristo, a Virgem, Deus Pai e o próprio Diabo, buscaram representar a Igreja enquanto caminho prioritário para uma boa morte, que deveria ser preparada dentro dos preceitos e práticas cristãs selecionadas e destacadas pelas artes de morrer.

O quarto e último capítulo lida, portanto, com a vinculação das artes de morrer com o Cristianismo medieval e como esses livretos buscaram construir o discurso de uma Igreja que tentava se reorganizar em um período que trouxe muitos questionamentos acerca da

³³² "Therefore (let) every man, rightful and sinful, bow himself, and submit himself fully unto the mighty hand of God; and with His help he shall surely get and have the victory in all manner of temptations, evils, and sorrows, and of death thereto." COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying**; and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 21.

³³³ VAN ENGEN, John. A world astir: europe and religion in the early fifteenth century. In: HORNBECK, J. Patrick; VAN DUSSEN, Michael (ed.). **Europe after Wyclif**. New York: Fordham University, 2017. p. 24.

legitimidade dessa instituição. Para tanto, analisaremos de forma mais intensa quais foram os preceitos e sacramentos que ganharam relevância nas artes de morrer, bem como quais elementos colaboraram ao longo dos textos e das xilogravuras em apresentar essa instituição enquanto indispensável para o momento da morte – e da vida – em sociedade.

4 A PERSPECTIVA DA BOA MORTE CRISTÃ SEGUNDO AS ARTES DE MORRER: PERSONAGENS, PRECEITOS E SACRAMENTOS DA IGREJA NO SÉCULO XV

Diante de um contexto complexo e repleto de nuances que identificamos nos capítulos anteriores, as artes de morrer buscaram legitimar o seu discurso sobre a morte no decorrer do século XV. Nesse último capítulo do desenvolvimento nosso objetivo principal é, justamente, analisar como e com quais instrumentos esse tipo de livreto mobilizou em prol de afirmar sua visão da morte e que, conseqüentemente, também nos informa sobre as devidas atitudes durante a vida principalmente em relação a devoção no século XV.

Nesse sentido, é evidente o destaque concedido aos preceitos e a perspectiva cristã, representada tanto pelas xilogravuras repletas de santos e anjos, como pelos textos que evocam orações e pedidos de intercessão à Trindade. No primeiro item, analisamos como o Diabo foi caracterizado nas artes de morrer e sua relação estabelecida com as demais personagens representadas ao longo desse livreto. Por isso, também refletimos sobre a presença de Deus Pai e Cristo com suas diferenças e similaridades existentes entre as versões das artes de morrer.

No segundo subcapítulo analisamos os santos que são representados, principalmente nas xilogravuras da versão curta, com a intenção de perceber quais elementos vinculados à estes foram eleitos como relevantes e o porquê de suas respectivas escolhas diante de um manual sobre o bem morrer. Assim, apresentamos mesmo que brevemente elementos de suas biografias a fim de relacioná-los com nosso tema.

Por fim, tratamos de forma mais específica sobre os sacramentos e preceitos cristãos destacados nas artes de morrer. Destarte é possível apontar como significativo, primeiramente, a ênfase na fé cristã e sua importância ao longo de todo o processo do morrer, além da confissão ter sido o principal sacramento mencionado em ambas as versões das artes de morrer. Também abordamos a questão da extrema unção e a prática do testamento, que ganhou algum tipo de menção somente na versão longa.

4.1 "QUE TODAS AS TENTAÇÕES DO DIABO E ARTIMANHAS SEJAM SUPERADAS E ANULADAS": A INTERCESSÃO DO CRISTIANISMO EM PROL DO MORIBUNDO

As artes de morrer buscavam normatizar o momento do morrer e construir, dessa forma, a "boa morte", conceituada ao longo de seu texto e imagens enquanto uma morte cristã. Além da preparação para esse momento, o que de fato é colocado em um primeiro plano são os

sacramentos cristãos e a própria ação da Igreja enquanto intermediária da salvação. Tal preocupação em enfatizar repetidamente a importância dos preceitos cristãos pode ser explicada pelo seu oposto: mais do que representar uma suposta hegemonia da Igreja, mostra, justamente, suas lacunas. Na versão longa podemos perceber essa situação quando o próprio discurso sofre uma variação no tempo verbal e passa a expressar, por um breve momento, certo testemunho mais pessoalizado de nosso(s) autor(es) desconhecido(s):

Em verdade, querida irmã ou irmão, eu te digo, acredite em mim, que quando a morte ou grave doença cair sob você, a devoção passa longe de ti; e quanto mais perto eles te pegam e te seguram, mais devoção foge de ti. Doente isso é verdade, *eu conheço por experiência*, em verdade que você terá pouca devoção se for tocado pela doença.³³⁴

Por mais que seja necessário considerar a distância existente entre o que se diz e as intenções por trás desse tipo de afirmação, consideramos que a mudança na forma de expressar tal preocupação e o recurso a "experiência", podem ser configurados enquanto elementos que colaboram na plausibilidade dessa informação. É preciso lembrar que as artes de morrer buscavam ser utilizadas enquanto manual, para desenvolver uma técnica, habilidade específica e, portanto, sua escrita foi, provavelmente, inspirada por diferente(s) vivência(s) em relação ao morrer.

Com a aproximação do momento da morte, o moribundo presenciava um embate que permeou toda a narrativa das artes de morrer: a confrontação entre o bem e o mal, entre anjos e demônios, entre Deus e o Diabo. O moribundo tem o seu olhar direcionado para "o espetáculo extraordinário que só ele percebe, de seres sobrenaturais que invadiram o quarto e se comprimem à sua cabeceira"³³⁵ no qual "de um lado a Trindade, a Virgem, toda a corte celeste, o anjo da guarda; do outro, Satanás e o exército monstruoso de demônios."³³⁶ Mas acreditava-se que eles de fato estariam presentes ou seria somente um delírio do moribundo perto da morte? A partir de seu estudo sobre "*Os vivos e os mortos na sociedade medieval*", Schmitt ressaltou a

³³⁴ "For sooth, dear sister or brother, I tell thee sooth, believe me thereof, that when death or great sickness falleth upon thee, devotion passeth out from thee; and the more near they take thee and grip thee, the further devotion from thee. Sicker this is sooth, I know it by experience; for in sooth thou shalt have little devotion if thou be sore touched with sickness." COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying**: and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 37-38.

³³⁵ ARIÉS, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora UNESP, 2014. p. 141.

³³⁶ Ibid., p. 141.

corporeidade dos fantasmas e suas possibilidades de ações no plano físico.³³⁷ Em nosso caso, é valido considerar a ambiguidade, apontada pelo autor, em torno da palavra "espiritual", pois essa noção tem seu lugar "entre a alma (*anima*, *mens* a razão pura) e o corpo (*corpus*). Nem o "espírito" do homem vivo, que pensa e imagina, nem o "espírito" do morto que aparece são 'puros espíritos' imateriais."³³⁸ Assim, é possível inferir que tais criaturas existiam segundo a ótica do moribundo, o que permitia, inclusive, que os demônios tivessem inscrição no plano físico, como àqueles que puxam o lençol do moribundo a fim de esconder sua visão da Trindade presentes na tentação diabólica da fé (Figura 21) que será abordada no último tópico desse capítulo.

Diante disso, é preciso ponderar que essa disputa pela alma do moribundo possui um aspecto duplo: se realiza no campo das ideias (tentações e inspirações) e tem sua inscrição no plano terrestre. É por isso que o moribundo era orientado a se preparar para o momento da morte e as situações que, teoricamente, deveria enfrentar. Mesmo assim, segundo a arte de morrer:

[...] raramente alguém se prepara adequadamente para a morte no momento certo, logo que todos acreditam que ainda viverão por um longo tempo e nunca acreditam que estão tão perto da morte; isso, com certeza, acontece por meio da instigação do diabo. Por causa dessa esperança vazia, muitos negligenciam a si mesmos e morrem despreparados.³³⁹

Nesse início da versão curta da arte de morrer o principal antagonista é, portanto, introduzido: o Diabo. Ele que é caracterizado ao longo do Cristianismo Medieval como "encarnação do mal, oponente das forças celestes, tentador do justo, inspirador dos ímpios e dos pecadores, verdugo dos condenados"³⁴⁰, é tido nas artes de morrer como princípio difusor das tentações que assolavam o moribundo em seu leito. Apesar disso, quem aparece com mais frequência ao longo das xilogravuras são, justamente, os demônios – criaturas animalescas, bestiais – que estão vinculadas ao príncipe do Inferno, mas que são diferentes. Conforme aponta

³³⁷ SCHMITT, Jean Claude. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 220-221.

³³⁸ Ibid., p. 219.

³³⁹ "Sed rarissime aliquis se ad mortem disponit tempestive eo quo quilibet diutius se victurum existimet nequaquam credens se tam cito moriturum, quod instinctu dyaboli fieri certum est. Nam plures per talem inanem spem seipsos neglexerunt indispositi morientes." CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version**. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p.18.

³⁴⁰ BASCHET, Jérôme. Diabo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 358.

Baschet, no século XV "deve-se sobretudo enfatizar a diferença semântica entre o chefe (Lúcifer, Satã, o Diabo) e a multidão dos demônios (*diaboli, demoni*)."³⁴¹ Assim é importante perceber como o Diabo e seus "ajudantes" são caracterizados e mencionados ao longo das artes de morrer, a fim de relacioná-lo com "o conjunto das realidades sociais e políticas, em particular com os conflitos que agitam as sociedades medievais e nos quais o Diabo desempenha seu papel."³⁴²

Na versão curta da arte de morrer, o Diabo ganhou maior destaque no tema da vanglória, ou orgulho dependendo da tradução. Essa tentação ocorria quando o Diabo tentava o homem "por meio de sua própria complacência, que é o orgulho espiritual do qual é mais ameaçado o devoto, o religioso e o sem culpa. Uma vez que ele não conseguiu desviar o homem pela fé nem pelo desespero ou impaciência, então ele ataca o homem pela sua complacência [...]."³⁴³ Para a versão longa, o diabo tentava o moribundo pela vanglória "colocando certas tentações em seu coração: o quão estável és tu na fé! Quão forte na esperança! Que triste em paciência! Quantas coisas boas tu fizeste! e outros pensamentos."³⁴⁴

A versão curta vai ainda mais longe, pois afirmou que "portanto, o reino dos céus não pode ser negado a você justamente porque você lutou corretamente. Assim, aceite a coroa preparada para você e você obterá um assento melhor do que os outros."³⁴⁵ Tais argumentos faziam uso de afirmações e inspirações angelicais já presentes ao longo da arte de morrer, o que colaborava para a construção de uma certa linearidade em seu discurso.

Na xilogravura que trata desse tema, mas apresentando a inspiração angelical, temos o quarto do moribundo novamente ocupado por diversas personagens da tradição cristã que advogavam em favor da humildade do jacente conforme pode ser observado na Figura 13:

³⁴¹ BASCHET, Jérôme. Diabo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 361.

³⁴² Ibid., p. 360.

³⁴³ "[...] per sui ipsius complacentiam, quae est superbia spiritualis per quam devotis et religiosis atque perfectis magis est infestus. Cum enim hominem ad deviandum a fide aut in desperationem aut ad impatientiam non potest inducere, tunc aggreditur eum per suiipsius complacentiam[...]" CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi**: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 53-54.

³⁴⁴ "[...] putting such manner temptations in his heart: O how stable art thou in the faith! How strong in hope! How sad in patience! O how many good deeds hast thou done! And such other thoughts. COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying**: and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 18.

³⁴⁵ "Igitur regnum caelerum tibi iare negari non potest, quia legitime certasi. Accipe ergo coronam tibi paratum et sedem exceleentiorum prae ceteris optinebis." CAMPBELL, op. cit., p. 53-54.

Figura 13 – Boa inspiração angelical contra a vanglória



Fonte: PIFTEAU, 1890. [p. 50]. (Destaque do autor).

Nesta xilogravura temos o moribundo cercado por três anjos, sendo que o primeiro perto de sua cabeceira segura um rolo de pergaminho que diz "*Sis humilis*" – Seja humilde. Atrás desse anjo temos a representação da Santíssima Trindade juntamente com a Virgem Maria sendo que o Espírito Santo é simbolizado pela pomba com asas abertas. No canto esquerdo da imagem temos, ainda, uma representação de Santo Antão que segura um sino e um báculo. Contudo, a parte da cena que gostaríamos de destacar é aquela representada no canto direito da xilogravura (circulado em vermelho) e que o próprio anjo localizado no centro da imagem parece apontar: trata-se da "boca do inferno" na qual é possível ver um pergaminho com os dizeres "*Superbos punio*" – Punição dos soberbos.³⁴⁶

George Bullen supõe que "a cabeça odiosa do demônio à direita, logo abaixo da cabeceira, é provavelmente do próprio Satã ou talvez apenas a representação convencional da

³⁴⁶ BULLEN, George. Introduction. In: RYLANDS, W. Harry (ed.). **Ars Moriendi (Editio Princeps, circa 1450)**: A reproduction of the copy in the British Museum. Londres: Holbein Society, 1881. p. 14.

"boca do inferno"³⁴⁷ ao passo que Patrícia Marques de Souza considera que se trata da "Boca do Leviatã", uma figuração do diabo durante o medievo e que tem origem na passagem bíblica de Jó, capítulo 40, versículos do 4 ao 12.³⁴⁸ Todavia, a partir da edição da Bíblia de Jerusalém, os versículos que mencionam o monstro Leviatã são os de número 25 a 32, quando Iahweh (Javé) pergunta a Jó se "poderás pescar o Leviatã com anzol e atar-lhe a língua com uma corda? Serás capaz de passar-lhe um junco pelas narinas, ou perfurar-lhe as mandíbulas com um gancho?"³⁴⁹ Além disso, nas notas de rodapé explica-se que "este nome [Leviatã] designa propriamente um monstro do caos primitivo, que se pensava viver permanentemente no mar"³⁵⁰ o que colaboraria com o tipo de representação presente na arte de morrer.

De qualquer forma, é notável a sua semelhança com os demais demônios ao mesmo tempo em que sua proporção é consideravelmente maior. Dentro dela é possível perceber três pessoas sendo mastigadas junto com as chamas que permitem a associação ao inferno. É possível, ainda, associar a figura do meio enquanto um clérigo, devido à tonsura característica do meio eclesiástico. É justamente contra essa situação que o Evangelho de Matheus já advertia: "não temais os que matam o corpo, mas não podem matar a alma. Temei antes aquele que pode destruir a alma e o corpo [...]."³⁵¹

Ademais, é importante notar que essa representação é a mais próxima que temos ao longo das xilogravuras que fazem menção de forma mais direta ao inferno ou ao próprio diabo e está localizada em uma boa inspiração angelical – o que poderia parecer contraditório. Todavia, é preciso considerar que a alusão ao inferno "possui um tom de advertência e almeja incitar nos cristãos o pavor da danação."³⁵² Além disso, o próprio tipo de tentação a ser combatida, a vanglória, esteve diretamente vinculada ao príncipe do inferno. Na versão curta enquanto foram apresentados motivos contra a arrogância, temos uma menção um pouco mais detalhada sobre a origem do diabo:

³⁴⁷ BULLEN, George. Introduction. In: RYLANDS, W. Harry (ed.). **Ars Moriendi (Editio Princeps, circa 1450)**: A reproduction of the copy in the British Museum. Londres: Holbein Society, 1881. p. 14.

³⁴⁸ SOUZA, Patrícia Marques de. *Ars Moriendi circa 1450: a preparação para o post-mortem*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: LUGARES DOS HISTORIADORES, 28., 2015, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2015. p.1-18. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/site/anaiscomplementares>. Acesso em: 16 ago. 2019.

³⁴⁹ BÍBLIA de Jerusalém. Nova ed. rev. e ampl. São Paulo: Paulus, c2002. p. 854

³⁵⁰ Ibid., p. 854.

³⁵¹ Ibid., p. 1721

³⁵² ALMEIDA, Leticia Gonçalves Alfeu. **O papel da memória na pedagogia da morte (século XV)**. 2013. Dissertação (Mestrado) – Curso de História, Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Franca, 2013. p. 61. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93244>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Ele deve singularmente notar que todos que estão para morrer se sentem tentados pela arrogância. Primeiramente, deixe ele contemplar que a arrogância desagrada tão grandemente a Deus que foi por essa razão apenas que ele lançou do céu a mais nobre das criaturas, Lúcifer, com todos aqueles com apego a ele, e danou ele para sempre.³⁵³

Temos, portanto, uma representação dupla em torno do diabo: ao mesmo tempo em que ele é apresentado enquanto animalesco por meio da "boca do inferno" presente na xilogravura, ele também é Lúcifer, "a mais nobre das criaturas" que foi expulsa dos céus devido sua arrogância – elemento que buscava ser combatido pelas artes de morrer. Assim, termos como "*dyabolo*" e "*Luciferum*" são utilizados como sinônimo pela versão curta da arte de morrer, ao passo que a versão longa faz menção quase exclusivamente ao diabo – *the devil* – e também à Satanás – *Sathanas*.

Nesse sentido, é possível aproximar as representações do diabo nas artes de morrer com o argumento apresentado por Adriana Zierer, no qual a autora defende "o aspecto múltiplo da figura demoníaca, que, com a permissão de Deus, devora e pune os pecadores, mas ao mesmo tempo é um ser ambíguo."³⁵⁴ A autora se utiliza de diversas iluminuras, além de citar a própria arte de morrer em seu trabalho, em prol de apresentar as variações na representação do diabo, que iam desde a boca do inferno, ao monstro com chifres até o Anjo Caído. Ainda assim, o diabo não podia agir por conta própria e tal concepção esteve presente nas artes de morrer em que é dito ao moribundo que "o diabo não pode te prejudicar, nem prevalecer contra nenhum homem, de nenhuma forma, contanto que ele use o seu livre-arbítrio e da razão bem disposta."³⁵⁵

O moribundo, bem como os demais cristãos, deveriam observar adequadamente os preceitos cristãos, pois segundo Le Goff a vida terrena é como "um campo de batalha onde o homem se bate contra o Diabo, quer dizer, em realidade, contra si mesmo. Pois, herdeiro do

³⁵³ "Unde singulariter notadum quod quicumque moriturus sentit se temptari per superbiam. Debet primo cogitare quod superbia tantum Deo displicuit quod sola ipsi occasione nobilissimam creaturarum Luciferum cum omnibus sibi adherentibus de caelis relegavit in eternum dampnando." CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi**: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p.57.

³⁵⁴ ZIERER, Adriana Maria de Souza. O diabo e suas múltiplas imagens nas iluminuras do Monstro Devorador e do Anjo Caído (século XV): alguns exemplos. **Antíteses**, Londrina, v. 9, n. 17, p. 29, jan./jun.2016.

³⁵⁵ "the devil may not noy thee, nor prevail against no man, in no wise, as long as he hath use of his free Will, and of reason well disposed". COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying**: and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 11.

Pecado Original, o homem está arriscado a se deixar tentar, a cometer o mal e a se danar"³⁵⁶, algo que as artes de morrer tentaram evitar antecipando as tentações e as combatendo. Segundo Baschet, a tentação juntamente com a trapaça são as principais armas utilizadas pelo diabo uma vez que "tenta insinuar no coração dos homens desejos culpáveis, seja por meio de aparição, de sonho ou somente suscitando maus pensamentos."³⁵⁷ À vista disso, no tópico sobre a vanglória, o moribundo foi, portanto, aconselhado:

[...] a arrogância precisa ser especialmente evitada, primeiramente porque por meio disso, o homem é feito similar ao diabo. Somente pela arrogância o diabo foi feito a partir de um anjo. Segundo, por causa disso o homem tende a cometer blasfêmia, uma vez que algo bom que ele fez veio de Deus, ele presume que veio de si mesmo. Terceiro, porque ele se tornaria muito complacente e como resultado ele seria condenado.³⁵⁸

Por meio desse tipo de comparação, as artes de morrer buscavam incentivar a virtude da humildade como forma de controlar uma ênfase demasiada nas ações do moribundo. Ainda nesse sentido, a versão curta recorria a tradição para destacar que "como o Senhor diz 'Aquele que se humilha será exaltado' e Agostinho ' Se você se humilha, Deus vem em sua direção, se você se exalta, Deus se afasta de você'."³⁵⁹ Na conclusão desse argumento uma advertência importante: "assim, vire-se contra arrogância que fez Lúcifer, o mais belo dos anjos, no mais deformado dos demônios e o jogou do mais alto dos céus aos abismos do inferno, que é o início de todos os pecados."³⁶⁰

Para além das autoridades tratadas no primeiro capítulo do desenvolvimento, as artes de morrer invocavam outras personagens centrais no Cristianismo a fim de combater o diabo e os demônios. Dessa forma, para anular as tentações impostas pelos 34 demônios presentes ao longo das xilogravuras da versão curta, temos a presença de 12 anjos, além do próprio anjo da

³⁵⁶ LE GOFF, Jacques. Além. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 26.

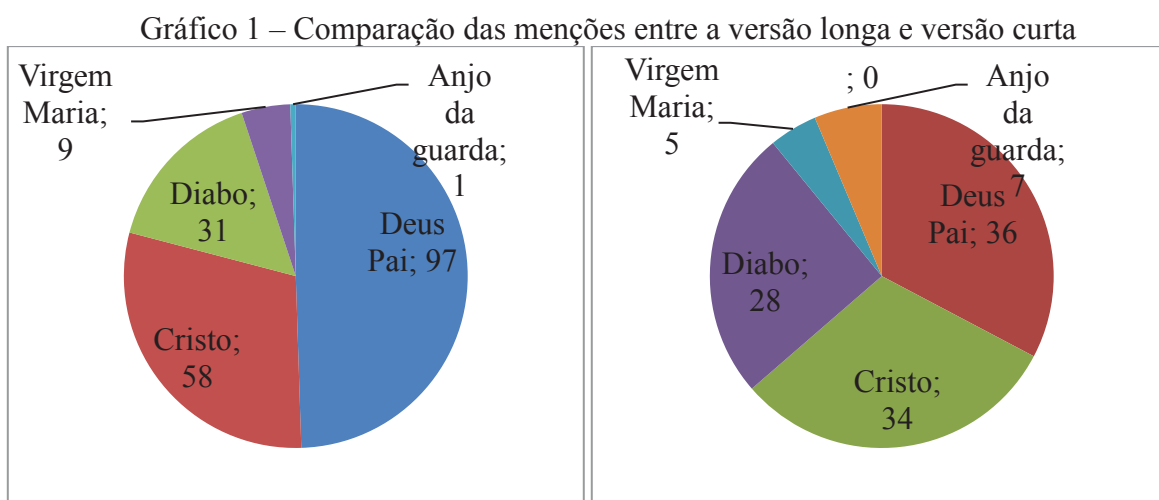
³⁵⁷ BASCHET, Jérôme. Diabo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 363.

³⁵⁸ "superbia multum est vitanda, primo quia per eam homo efficitur similis dyabolo. Nam per solam superbiam de Ângelo factus est dyabolus. Secundo, quia per ipsam homo videtur committere blasphemiam, per hoc quod bonum quod a deo habet a se praesumit habere. Tertio, quia tant posset esse sua complacentia quod per hanc dampnaretur." CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version**. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 53-54.

³⁵⁹ "dicente Domino 'Qui se humiliat exaltabitur' et Augustinus: 'Si te humilias, Deus descendit ad te, si te exaltas, Deus recedet a te.'" Ibid., p. 59.

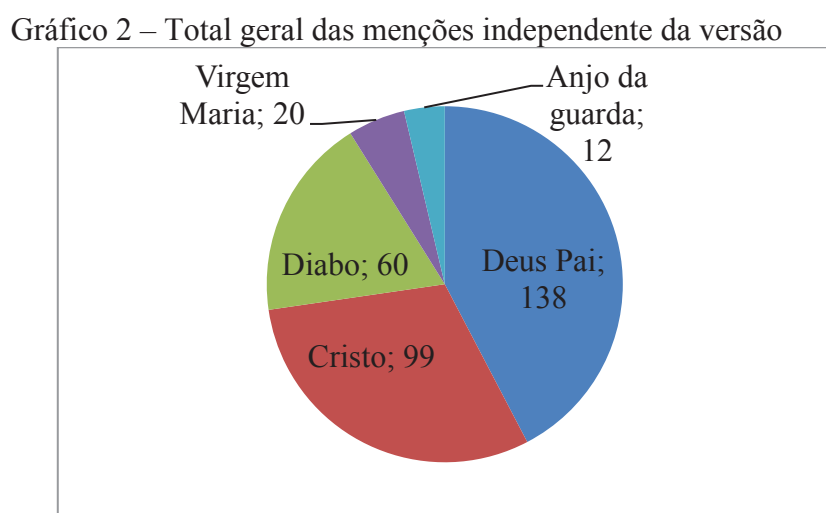
³⁶⁰ " Averte ergo mentem tuam a superbia quae Luciferum quondam angelorum pulcherrimum fecit dyabolorum deformissimum et de alta caelorum proiecit ad inferni profunda, quae atiam fuit causa omnium peccatorum." Ibid., p. 59.

guarda que foi mencionado 4 vezes. Cristo foi representado 7 vezes, a Virgem Maria 6 e Deus Pai outras 5 vezes. Coincidentemente ou não, a presença dos anjos, Deus Pai, Cristo e a Virgem Maria fornecem as mesmas 34 aparições dos demônios, o que tende a representar certo equilíbrio nessa disputa. Ademais, também verificamos a incidência desses personagens centrais ao longo dos textos das versões das artes de morrer conforme os dados do Gráfico 1:



Fonte: CAMPBELL, 1995; COMPER, 1917.

No Gráfico 2 podemos observar o total das menções das principais personagens citadas, independente da versão da arte de morrer:



Fonte: CAMPBELL, 1995; COMPER, 1917.

A primeira grande questão que podemos perceber diz respeito às diferenças existentes entre a incidência da menção aos personagens e sua representação nas xilogravuras da versão curta. Assim, se ao longo dos textos o Diabo é mencionado, aproximadamente, 59 vezes, sua

presença direta nas xilogravuras aparece apenas na boca do inferno já tratada anteriormente. Nesse caso específico tal diferença é suprimida pela presença dos demônios que, por sua vez, não tem o mesmo protagonismo na parte escrita das artes de morrer. O mesmo acontece com a presença de Deus Pai. Ele é a personagem absoluta, tanto na versão curta quanto na longa e, conseqüentemente, no total geral. Ainda assim nas xilogravuras, ele foi representado imageticamente 5 vezes e sempre vinculado à Trindade.

Tais diferenças também podem ser percebidas em seu oposto, ou seja, poucas menções no texto e uma prevalência maior nas xilogravuras. É o caso da Virgem Maria e do anjo da guarda. A primeira é mencionada 14 vezes entre o texto da versão curta e longa, e aparece 6 vezes nas xilogravuras. Se considerarmos somente a versão curta, ela possui 5 menções textuais e 6 imagéticas. Em relação ao anjo da guarda, sua presença quase não existe na versão longa (1 menção) e aumenta consideravelmente na versão curta (7 vezes), além de ser possível identificá-lo mais 4 vezes nas xilogravuras. Por fim, Cristo se revela em uma posição intermediária visto que ele é o segundo personagem mais citado com aproximadamente 100 menções entre as versões curta e longa, e destas 7 equivalem as xilogravuras. Se considerarmos que estamos tratando de 11 xilogravuras, a personagem do Cristo, seja na cruz ou não, tem uma representatividade maior que 60%.

Os motivos que justificam essas diferenças, seja entre as próprias versões ou mesmo entre o texto e a imagem, podem ser tanto de origem técnica vinculada à própria produção das xilogravuras ou indicativo de mudanças nas formas de devoção em relação a essas personagens, a variação de seu público-alvo mais restrito na versão longa e ampliado na versão curta, ou, ainda, uma mistura de tais elementos. O que podemos perceber enquanto mudança significativa da versão longa para a versão curta é um deslocamento da centralidade na figura de Deus Pai para uma ênfase maior na oposição entre Cristo e o Diabo. Essa situação é perceptível não somente pela incidência que é possível notar nos gráficos anteriores, mas na forma com que a própria arte de morrer construiu seu discurso, uma vez que na versão longa todas as ações, invariavelmente, giram em torno de Deus Pai. Na versão curta, contudo, o debate principal residiu em resistir à ação do Diabo – que toma a frente sendo citado antes que Deus ou o próprio Cristo – alterando a própria dinâmica desse livreto.

Ao considerarmos que a versão curta da arte de morrer foi produzida já em meados do século XV, é plausível apontar conforme Schmitt que o "fervor religioso, a 'democratização' de Deus e, de forma mais geral, o sucesso do cristianismo, sem nenhuma dúvida deve muito à

intensidade de formas sensíveis e afetivas e ao crescente *crístocentrismo* da crença em Deus."³⁶¹ Tal argumento parece ganhar ainda mais força se compararmos a representação imagética de Cristo e de Deus Pai ao longo das xilogravuras conforme Figura 14:

Figura 14 – Representações de Cristo e Deus Pai



Fonte: PIFTEAU, 1890. (Seleção e destaque do autor).

Temos assim, Deus Pai sempre próximo a Cristo sendo que ambos foram representados com uma auréola cruciforme que possui um preenchimento em formato de cruz que, além de distingui-lo dos demais que possuem uma auréola lisa, reforça a aproximação entre eles e sua vinculação enquanto integrantes da Trindade. A pomba, que representa o Espírito Santo, também possui a mesma auréola (círculo azul). Apesar das semelhanças e proximidade, é possível notar uma diferença em suas caracterizações: Deus Pai é representado com aparência mais anciã, com barba mais proeminente, aspecto que se repete em todas as xilogravuras.

Mesmo com as variações em suas representações e menções ao longo das versões das artes de morrer, tais personagens foram utilizados para a construção de posicionamentos condizentes com os preceitos cristãos em prol de associar a instituição eclesiástica com a devoção dos santos, anjos, da Virgem e da própria Trindade. Ademais, o moribundo é instigado a "fortemente resistir ao diabo e firmemente acreditar em todos os preceitos da Igreja porque a

³⁶¹ SCHMITT, Jean-Claude. Deus. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 356.

Santa Igreja não pode errar, uma vez que é governada pelo Espírito Santo."³⁶² Nessa perspectiva, a aproximação do Cristo, da Virgem, dos anjos e santos no quarto do moribundo buscava vincular a própria Igreja enquanto portadora do conhecimento e poder necessário para intermediar a salvação do moribundo. Nesse sentido, abordamos no próximo subcapítulo os santos que foram representados nas artes de morrer, sobretudo nas xilogravuras da versão curta e qual a relação estabelecida entre eles, o moribundo e a morte idealizada por esses livretos.

4.2 "QUE OS CÃES DO INFERNO NÃO ME DEVOREM": ASPECTOS DA DEVOÇÃO E INTERCESSÃO DOS SANTOS NO MOMENTO DA MORTE

Juntamente com a Trindade e em combate contra os demônios e tentações que o moribundo poderia sofrer, vários santos foram mencionados em ambas as versões das artes de morrer. Dessa forma, acreditamos que eles tiveram desempenho relevante no esquema construído por estes manuais, pois se a devoção esteve mais intimizada e centrada no moribundo ao mesmo tempo ela não poderia ficar a cargo exclusivo dos fiéis – ainda mais em um período de interpretações tidas como heterodoxas pela Igreja que circularam em diferentes espaços da Cristandade, como os movimentos iniciados por Wycliffe e Hus combatidos pela Igreja, especialmente, no Concílio de Constança (1414-1418). De acordo com o Quadro 1, tal aspecto devocional foi evidenciado pela representação dos seguintes santos nas xilogravuras:

Quadro 1 – Localização das menções aos santos nas xilogravuras

Santo	Menções	Xilogravuras
Santa Virgem Maria	6	Tentação diabólica da fé Boa inspiração angelical da fé Tentação diabólica da vanglória Boa inspiração angelical contra vanglória Boa inspiração angelical contra avareza Desfecho final – Salvação
Santa Maria Madalena	2	Boa inspiração angelical contra desespero Desfecho final – Salvação
São Pedro	2	Boa inspiração angelical contra desespero Desfecho final – Salvação
São João	1	Desfecho final – Salvação
Santa Bárbara	1	Boa inspiração angelical da paciência
Santa Catarina	1	Boa inspiração angelical da paciência

³⁶² "Propterea viriliter debes resistere dyabolo et firmiter credere Ecclesia quia Sancta Ecclesiae errare non potest cum a Spiritu Sancto regatur." CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi**: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 29-30.

São Lourenço	1	Boa inspiração angelical da paciência
Santo Estêvão	1	Boa inspiração angelical da paciência
Santo Antão	1	Boa inspiração angelical contra vanglória

Fonte: PIFTEAU, 1890.

Ainda que existam menções e citações a outros santos nos textos da versão curta e longa da arte de morrer – conforme pode ser observado na Tabela 3 – consideramos relevante analisar aqueles que foram representados nas xilogravuras, uma vez que a vinculação entre devoção e imagem recebeu nova ênfase durante a Baixa Idade Média, por meio da diversificação da cultura escrita que permitiu uma maior dispersão desse tipo de suporte. Em nossa análise, identificamos 9 santos que foram representados nas xilogravuras sendo que o bom ladrão, que é tido na tradição bíblica como São Dimas, não foi contabilizado uma vez que a *Ars Moriendi* não o identifica como tal, apenas como "o criminoso crucificado perto de Cristo."³⁶³ Além disso, São Paulo que também figura na boa tentação angelical contra o desespero não é caracterizado como santo, seja no texto da arte de morrer como na xilogravura em que ele não possui auréola, conforme será analisado na Figura 20.

Destarte, percebemos a recorrência em torno da personagem da Virgem Maria que foi representada 6 vezes ao longo das 11 xilogravuras. Conforme aponta Georges Duby, "o culto mariano irrompe no século XII, [na] figura de Maria encarnando os dois valores complementares da virgindade e da maternidade."³⁶⁴ Além disso, "com a Virgem, outras mulheres pouco a pouco invadem o território da devoção, santas, santas-mães não muito frequentemente, santas-virgens renunciando muito mais numerosas [...]."³⁶⁵

Com tal processo já consolidado no século XV, a versão longa da arte de morrer concedeu importância à intercessão da Virgem Maria. Especialmente nos últimos três capítulos dessa fonte, orações e súplicas foram prescritas, tanto para o moribundo fazer, como para aqueles em favor dele. No capítulo 4 foram apontadas 5 pequenas orações e que, em certa

³⁶³ "[...] in latrone iuxta Christi in cruce pendente". CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version.** Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 38. Tal análise diverge, portanto, da feita por Patrícia Marques de Souza que inclui São Dimas na listagem de santos trazidos pelas artes de morrer, conforme: SOUZA, Patrícia Marques de. **Entre a salvação e a danação: as gravuras, a persuasão e a memória da paixão na Arte de Bien Morir (1480-1484).** 2017. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/34/teses/858532.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2019.

³⁶⁴ DUBY, Georges. **Idade Média, idade dos homens do amor e outros ensaios.** São Paulo : Companhia das Letras, 2011. p. 315.

³⁶⁵ Ibid., p. 315.

medida, transpareciam certa hierarquia celeste pois, a primeira oração é direcionada à Trindade, a segunda para Deus Pai, a terceira à Cristo, a quarta à Maria, e a última aos anjos.

Nesse sentido, o moribundo é instado a "chorar para Nossa Senhora, Santa Maria, que é mais veloz e ajuda mais rápida e corretiva para todos os pecadores à Deus."³⁶⁶ Em seguida, ele deveria dizer as seguintes palavras: "Ó gloriosa Rainha do Céu, Mãe da misericórdia, e refúgio de todos os pecadores; reconcilia-me com teu doce Filho, meu Senhor Jesus, e ora por mim, miserável pecador, à Sua grande misericórdia, que por amor a ti, doce Senhora, Ele irá perdoar meus pecados."³⁶⁷

O caráter intercessor de Maria foi também ressaltado no último capítulo da versão longa onde encontramos, novamente, uma lista com 10 orações. Dessa vez, temos 4 em nome de Cristo, 3 para Deus Pai, 1 para São Miguel, 1 para Maria e a última invocando todas as instâncias possíveis pela alma do moribundo: Trindade, apóstolos, profetas, anjos, querubins, mártires, monges, entre outros.³⁶⁸ Na oração pela intercessão de Maria temos os seguintes pedidos:

Sempre limpa e abençoada Donzela Maria, ajuda singular e socorro em todas as angústias e necessidades, ajude-nos docemente e mostre a nosso irmão, teu servo, sua aparência gloriosa agora em seu último fim. E expulse todos os seus inimigos dele, pela virtude de teu querido Filho amado, nosso Senhor Jesus Cristo, e da Santa Cruz; e livrai-o de toda e qualquer doença do corpo e da alma, para que ele possa agradecer e adorar a Deus sem fim. Amém.³⁶⁹

Assim, o moribundo deveria recorrer à Virgem enquanto intercessora para a salvação de sua alma. Além disso, percebemos que a virtude da humildade é enfatizada em torno de Maria, pois foi a partir disso "que a gloriosa Virgem Maria concebeu Deus e foi elevada acima

³⁶⁶ "let him cry to Our Lady, Saint Mary, that is most speedful, and most remedious speed and help of all sinful men to God." COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying**: and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 30

³⁶⁷ "O glorious Queen of Heaven, Mother of mercy, and refuge of all sinful men; reconcile me to thy sweet Son, my Lord Jesu, and pray for me sinful wretch, to His great mercy, that for Love of thee, sweet Lady, He Will forgive me my sins." Ibid., p. 30.

³⁶⁸ Ibid.

³⁶⁹ " Ever clean and blessed Maiden Mary, singular help and succour in every anguish and necessity, help us sweetly, and show to our brother, thy servant, thy glorious visage now in his last end. And expel all his enemies from him, through the virtue of thy dear beloved Son, our Lord Jesu Christ, and of the holy Cross; and deliver him from all manner disease of body and soul, that he may thank and worship God withouten end. Amen." Ibid., p. 43.

do coro dos anjos."³⁷⁰ Nas xilogravuras da arte de morrer, Maria foi representada das seguintes formas presentes na Figura 15:

Figura 15 – Representações imagéticas da Virgem Maria



Fonte: PIFTEAU, 1890. (Seleção e destaques do autor).

Apesar de algumas variações no tamanho de sua imagem ou na dimensão em relação a xilogravura, é possível notar que em todas ela foi representada com sua auréola e de manto bem como próxima a Cristo, estando ele na Cruz ou não. Na maioria das xilogravuras, Maria foi representada com algum posicionamento de mãos em formato de prece e juntamente com a Trindade e outros seres celestiais, as representações da Virgem figuraram na parte superior das xilogravuras, principalmente perto do moribundo, o que destacaria a sua característica principal de intercessão.

Nesse sentido, entre as últimas orientações feitas ao moribundo pela arte de morrer, novamente Maria figurava enquanto personagem de destaque:

Se aquele em agonia deve ser capaz de falar e tem o uso da razão, ele deve orar, primeiramente invocando a Deus, que através de sua inefável piedade e força de sua paixão, o digno de recebê-lo. Em segundo lugar, o deve invocar diligentemente a gloriosa Virgem Maria como mediadora em seu nome. todos os anjos, especialmente o anjo designado para vigiá-lo, então ele deve invocar os apóstolos, mártires, confessores e virgens, em particular aqueles que antes, quando ele era saudável, ele realizou em veneração e amava, cujas imagens

³⁷⁰ "Secundo, debet cogitare quod humilitas tantum Deo placuit, quod praecipue ipsi occasione gloriosa Virgo Maria Deum concepit et super choros angelorum exaltata est." CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version.** Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 58.

devem ser mostradas a ele junto com um quadro da crucificação e a abençoada Virgem Maria.³⁷¹

A menção aos santos presentes na versão longa permaneceu na versão curta, sendo que nesta a sua representação também ocupou espaço importante nas boas inspirações angelicais. Assim, além de Maria, temos outros 9 santos representados entre 1 ou 2 vezes sendo que destes, 4 foram apresentados juntos na boa inspiração angelical da paciência: trata-se de São Lourenço, Santo Estêvão, Santa Bárbara e Santa Catarina (retângulo vermelho). Tal concentração de santos é apenas equiparada pelo momento da salvação do moribundo no final da arte de morrer, conforme podemos observar na Figura 16:

Figura 16 – A ênfase dos santos na boa inspiração angelical da paciência



Fonte: PIFTEAU, 1890. [p. 42]. (Destaque do autor).

³⁷¹ "Si agonisans loqui et usum rationis potuerit, fundat orationes, Deum primo invocando ut ipsum per ineffabilem misericordiam suam et virtutem passionis suae suscipere dignetur. Secundo, diligenter invocet gloriosam Virginem Mariam pro sua mediatrice, deinde omnes angelos, et praecipue angelum pro sua custodia deputatum, deinde apóstolos, mártires, confessores atque virgines, specialius tamen illos quos vel quas prius sanus in veneratione habuit et dilexit, quorum imagines cum imagine crucifixi et beatae Mariae virginis ei presentetur." CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi**: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 70.

Nessa cena temos perto da cabeceira do jacente, a figura de Deus Pai e do próprio Cristo além do anjo que também parece dialogar com o moribundo. No chão, um demônio que rasteja derrotado na parte inferior do quarto. Além disso, temos a representação dos quatro santos acima mencionados concentrados na parte esquerda da xilogravura (circulados de vermelho): na parte superior à esquerda "Santa Barbara, com uma torre encimada por um campanário; Santa Catarina, com roda e espada, e São Lourenço com grelhas [...] Abaixo destes, no lado esquerdo da figura, está uma completa imagem de Santo Estêvão, mostrando as pedras com as quais ele foi martirizado."³⁷²

Tais objetos associados aos santos colaboravam para a memória histórica de seus feitos e sua respectiva identificação, bem como destacavam o seu caráter – e poder – devocional. Contudo, ao leitor não era necessário discorrer com maiores detalhes sobre cada um dos santos, o que nos indica um plausível conhecimento prévio acerca dos mesmos, mas sim, trazer a sua presença diante do moribundo.

Diante disso, é importante retomar elementos das biografias destes santos, sendo que algumas delas inclusive foram construídas ao longo do próprio medievo como é o caso da *Legenda Áurea*³⁷³, a fim de relacioná-los com o tema do morrer no século XV. Iniciemos, portanto, com os quatro santos acima mencionados que foram representados na boa inspiração angelical da paciência: Santa Catarina de Alexandria, Santa Barbara, Santo Estêvão e São Lourenço.

Santa Catarina de Alexandria morreu por volta do século IV em Alexandria, no Egito, e é tida como "uma das mais populares mártires do início do Cristianismo e um das catorze ajudantes sagradas – um grupo de santos católicos venerados por seu poder de intercessão."³⁷⁴ A devoção em torno de tais santos já existia ao longo do medievo, mas parece que por volta do

³⁷² BULLEN, George. Introduction. In: RYLANDS, W. Harry (ed.). **Ars Moriendi (Editio Princeps, circa 1450)**: A reproduction of the copy in the British Museum. Londres: Holbein Society, 1881. p. 15-16.

³⁷³ Não cabe aqui realizarmos uma análise em torno da construção biográfica operada em torno da *Legenda Áurea*. Para tanto, verificar os seguintes autores: FORTES, Carolina. A *Legenda Áurea*: datação, edições, destinatários e modelo de santidade. In: TEIXEIRA, Igor. (org.). **História e Historiografia sobre a Hagiografia Medieval**. 1ed. São Leopoldo: Oikos, 2014. p. 30-46; SOUZA, Néri de Almeida. **A cristianização dos mortos**: a mensagem evangelizadora da "Lenda Aurea" de Jacopo de Varazze. 1998. Tese (Doutorado) – História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998; FRANCO JR, Hilário. Apresentação. In: VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea**: vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 11-26.

³⁷⁴ PETRUZZELLO, Melisa (ed.). St. Catherine of Alexandria. In: *ENCYCLOPAEDIA Britannica*. [S.l.]: Encyclopaedia Britannica, 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Saint-Catherine-of-Alexandria>. Acesso em: 24 out. 2019.

século XIV se intensificou, colaborando para a formação desse grupo.³⁷⁵ Além disso, é significativo que em meados do século XV – mesmo período de produção das xilogravuras – uma Basílica em honra a tais santos foi construída na região da Baviera: *Basilika Vierzehnheiligen* – Basílica dos catorze santos. Reformada ao longo do século XVIII e ainda existente nos dias atuais, o site da Basílica³⁷⁶ traz como explicação para a fundação da igreja a aparição dos catorze santos³⁷⁷, além de atribuições de milagres envolvendo cura de doenças. No mesmo site, é apresentada uma oração de intercessão vinculada a esses catorze santos, a *Nothelfergebet*.³⁷⁸

De acordo com a Legenda Áurea, o nome Catarina deriva de "*catha*, que quer dizer 'universo', e de *ruína*, 'ruína', significando 'ruína universal', e de fato nela o edifício do diabo foi inteiramente arruinado: a soberba pela humildade, a concupiscência carnal pela virgindade, a cupidez mundana pelo desprezo às coisas materiais."³⁷⁹ Além disso, a Legenda apresenta o motivo que a teria levado até o martírio: Catarina manteve-se fiel ao Cristianismo em um período que tal religião ainda não era a oficial do mundo romano e, portanto, discordado do imperador Maxêncio (306-328 d.C.). Caracterizada como grande sábia e que teria convertido sábios da própria corte de Maxêncio, negou as ofertas do imperador e, por isso, foi primeiramente presa e torturada. Um segundo castigo ainda teria sido proposto – e que está vinculado com a representação que encontramos na xilogravura da *Ars Moriendi* – utilizar uma máquina com "quatro rodas de serras de ferro e de pregos muitos pontiagudos, a fim de que essa máquina moesse Catarina em pedaços e o exemplo de morte tão cruel amedrontasse o resto dos cristãos."³⁸⁰ Todavia, "a bem-aventurada virgem rogou ao Senhor que quebrasse tal máquina pela glória de seu nome e pela conversão do povo"³⁸¹, algo efetuado por um anjo. Ainda assim, o imperador ordenou sua morte que teria então, se efetivado.

³⁷⁵ STRACKE, Richard. **Saint Catherine of Alexandria**: The Iconography. Disponível em: <https://www.christianiconography.info/catherine.html>. Acesso em: 26 out. 2019.

³⁷⁶ BASILIKA Vierzehnheiligen. História. Disponível em: <https://www.vierzehnheiligen.de/vierzehnheiligen/basilika/geschichte-der-basilika/>. Acesso em: 26 out. 2019.

³⁷⁷ O altar da Basílica possui 14 estatuetas correspondentes aos santos que são: Santo Acácio, Santa Bárbara, São Brás, São Cristóvão, São Ciriaco de Roma, Santa Catarina de Alexandria, São Dionísio, São Erasmo de Formia, Santo Eustáquio, São Jorge, São Egidio, Santa Margarida, São Pantaleão e São Vito.

³⁷⁸ BASILIKA Vierzehnheiligen. Oração dos catorze ajudantes. Disponível em: <https://www.vierzehnheiligen.de/gebete-texte/nothelfergebet/>. Acesso em: 26 out. 2019.

³⁷⁹ VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea**: vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 961.

³⁸⁰ Ibid., p. 966.

³⁸¹ Ibid., p. 966.

Na tradição católica, Catarina manteve-se virgem e sua devoção "assumiu proporções tão vastas na Europa após as Cruzadas, e recebeu uma atenção adicional na França do início do século XV, quando havia rumores de que ela havia aparecido a Joana d'Arc [...]"³⁸² Ademais, é tida como patrona dos filósofos e estudiosos e "é tida como protetora contra morte súbita."³⁸³

Por sua vez, Santa Bárbara também foi vinculada como integrante desse grupo de catorze santos intercessores, mas em seu caso com uma especificidade interessante: Santa Bárbara não é mencionada na tradução portuguesa da *Legenda Áurea* que utiliza a versão que é tida pela historiografia como original e que comporta 175 capítulos. Segundo Hilário Franco Júnior ocorreram inclusões posteriores feitas "por copistas e editores do séculos XIV e XV, que alargavam cada vez mais a obra: a edição estabelecida por Graesse totaliza 243 capítulos, a primeira edição latina impressa, em 1470, tem 280, a edição francesa de 1480 perfaz 440, a edição de Caxton 448."³⁸⁴ É nesta última que é possível encontrar a menção à vida de Santa Bárbara.³⁸⁵

Nessa edição da *Legenda*, Santa Bárbara é apresentada como filha de um homem rico que adorava ídolos e que construiu uma torre alta para que ela ficasse isolada e "nenhum homem visse sua grande beleza."³⁸⁶ Nessa torre, seu pai ordenou que fossem feitas duas janelas algo que Santa Bárbara interferiu junto aos empregados, ordenando que fossem três – expressão da Santíssima Trindade. Quando seu pai retornou de viagem questionou o motivo de tal alteração, momento que sua filha teria expressado sua filiação ao Cristianismo além da recusa ao casamento.

Diante dessa situação, seu pai teria ficado enfurecido e a levado para juízo onde foi torturada e recebeu a sentença de morte por também manter-se fiel à fé cristã. Ao longo desse processo de martírio, Santa Bárbara supostamente fez orações sendo atendida prontamente até o momento que aceitou sua morte que aconteceu pelas mãos de seu próprio pai que a teria matado. Contudo, após tê-la matado encontrou o mesmo fim a partir de um fogo que desceu

³⁸² CLUGNET, Léon. St. Catherine of Alexandria. In: THE CATHOLIC Encyclopedia. New York: Robert Appleton Company, 1908. Disponível em: www.newadvent.org/cathen/03445a.htm. Acesso em: 26 out. 2019.

³⁸³ PETRUZZELLO, Melisa (ed.). St. Catherine of Alexandria. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica. [S.l.]: Encyclopaedia Britannica, 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Saint-Catherine-of-Alexandria>. Acesso em: 24 out. 2019.

³⁸⁴ FRANCO JR, Hilário. Apresentação. In: VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea: vidas de santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 23.

³⁸⁵ VARAZZE, Jacopo de. **Legenda aurea sanctorum, sive, Lombardica historia**. London: Caxton, 1483; Early English Books Online Text Creation Partnership, 2011. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A14559.0001.001/1:213?rgn=div1;view=fulltext>. Acesso em: 26 out. 2019.

³⁸⁶ Ibid.

dos céus e o transformara em cinzas.³⁸⁷ Sua morte teria ocorrido por volta do ano 200 d.C. e sua festa é celebrada no dia 04 de Dezembro.³⁸⁸

Acerca da devoção em torno de Santa Bárbara, Johann Peter Kirsch aponta duas opiniões diferentes: que o local de seu martírio teria ocorrido no Egito ou em Nicomédia – ambos os locais, no entanto, não possuíam evidências históricas que corroborassem tais menções. Ademais, o autor pontua que as várias menções feitas por diferentes autores durante o medievo atestam, contudo "a adaptação local da veneração da santidade mártir [sendo] certo que antes do século IX ela foi publicamente venerada tanto no oeste como no leste, e foi muito popular nas populações cristãs."³⁸⁹

Por sua vez, Santo Estêvão foi mencionado no capítulo 6 dos Atos dos Apóstolos enquanto pertencente ao grupo de "helenistas" – judeus que viviam fora da Palestina e teriam adotado parte da cultura grega. Possuíam sinagogas próprias em que a Bíblia era lida justamente em grego.³⁹⁰ Nesse trecho dos Atos foi mencionada uma reclamação por parte dos "Helenistas" que não estariam satisfeitos com a distribuição de esmolas para os mais pobres – incluindo nesse grupo as viúvas. Diante disso, os doze apóstolos teriam indicado sete diáconos para tratar dessas questões, sendo Estêvão o primeiro tido como "homem cheio de fé e do Espírito Santo."³⁹¹

Na Legenda Áurea, a etimologia atribuída ao seu nome é a seguinte: "em grego quer dizer 'coroa', em hebraico 'regra'. Ele foi a coroa, isto é, o líder dos mártires do Novo Testamento [por ter sido] um dos sete diáconos ordenados pelos apóstolos para exercer o ministério."³⁹² Segundo Petruzzello, Estêvão "se envolveu em discussões religiosas entre os adeptos das sinagogas dos judeus" e que "o crescimento do número de judeus convertidos, incluindo muitos

³⁸⁷ VARAZZE, Jacopo de. **Legenda aurea sanctorum, sive, Lombardica historia**. London: Caxton, 1483; Early English Books Online Text Creation Partnership, 2011. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A14559.0001.001/1:213?rgn=div1;view=fulltext>. Acesso em: 26 out. 2019.

³⁸⁸ PETRUZZELLO, Melisa (ed.). St. Barbara. In: **ENCYCLOPAEDIA Britannica**. [S.l.]: Encyclopaedia Britannica, 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Saint-Barbara>. Acesso em: 24 out. 2019.

³⁸⁹ Ibid.

³⁹⁰ BÍBLIA de Jerusalém. Nova ed. rev. e ampl. São Paulo : Paulus, c2002. p. 1911.

³⁹¹ Conforme Atos 6, 5. Ibid., p. 1911.

³⁹² VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea**: vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 106.

dos sacerdotes, provocou uma reação: ele foi convocado perante o Sinédrio, a suprema corte rabínica em Jerusalém, e acusado de falar contra esse lugar santo e a lei."³⁹³

Perante o Sinédrio, Estêvão teria se posicionado de forma crítica em um discurso que "continha muitas coisas desagradáveis para os ouvidos judeus; mas a acusação final por ter traído e assassinado o Justo cuja vinda os profetas haviam previsto, provocou a ira de uma plateia composta não por juízes, mas por inimigos."³⁹⁴ Assim, os judeus o levariam para fora da cidade e o apedrejariam "no ano da ascensão do Senhor, no começo do mês de agosto, na manhã do terceiro dia."³⁹⁵ Em sua prece final, Estêvão orou em favor daqueles que o atacavam, o que permitiu a construção de uma comparação "entre Estêvão moribundo e Jesus em sua paixão."³⁹⁶

Ainda na Legenda Áurea encontramos outro verbete relacionado a Santo Estêvão e também ao nosso próximo santo a ser analisado, São Lourenço, que aborda a transladação de seus respectivos corpos – já tidos como relíquias sagradas no contexto medieval.³⁹⁷ Segundo o relato de Jacopo de Varazze, o corpo de São Estêvão estava em Constantinopla e o de São Lourenço em Roma. Eudóxia, filha de Teodósio que governava Constantinopla, "estava sendo intensamente atormentada por um demônio [que] exclamava: 'Se Estêvão não vier a Roma não sairei, pois esta é a vontade do Apóstolo'."³⁹⁸ A partir disso, Teodósio teria negociado com o papa Pelágio a troca entre Estêvão e Lourenço. Contudo, quando ambos os corpos se aproximaram "ouviu-se uma voz do Céu: 'ó feliz Roma, que os corpos de Lourenço da Espanha e de Estêvão de Jerusalém encerra em um só mausoléu, glorioso presente!' Esta reunião dos corpos ocorreu no dia 22 de abril de 425, ano do Senhor."³⁹⁹ Segundo Agostinho, Santo Estêvão esteve vinculado a milagres de cura bem como de ressurreição de mortos.⁴⁰⁰

³⁹³ PETRUZZELLO, Melisa (ed.). St Stephen. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica. [S.l.]: Encyclopaedia Britannica, 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Saint-Stephen>. Acesso em: 05 nov. 2019.

³⁹⁴ SOUVAY, Charles. St. Stephen. In: THE CATHOLIC Encyclopedia. New York: Robert Appleton Company, 1912. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/14286b.htm>. Acesso em: 27 out. 2019.

³⁹⁵ VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea**: vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 110.

³⁹⁶ BÍBLIA de Jerusalém. Nova ed. rev. e ampl. São Paulo : Paulus, c2002. p. 1914.

³⁹⁷ As relíquias sagradas podem ser conceituadas enquanto objetos atribuídos a Cristo, a Virgem, santos mártires e que, por isso, possuiriam características milagrosas. Sobre esse debate, ver: NASCIMENTO, Renata C. S. As Santas Relíquias: tesouros espirituais e políticos. **Revista Diálogos Mediterrânicos**, Curitiba, n. 6, p. 56-67, jun. 2014. Disponível em: <http://www.dialogosmediterraneos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/111>. Acesso em: 27 out. 2019.

³⁹⁸ VARAZZE, op. cit., p. 612.

³⁹⁹ Ibid., p. 612.

⁴⁰⁰ Ibid., p. 613.

De acordo com a tradição cristã, São Lourenço foi martirizado em 258 d.C. em Roma, durante perseguições efetuadas pelo governo de Valeriano. Tido como um dos mártires romanos mais venerados, ele é atualmente o santo padroeiro dos pobres e cozinheiros.⁴⁰¹ Para a Legenda Áurea, "o nome do beato Lourenço vem de *lauro*, 'louro, pois obteve vitória em sua paixão [...] foi eficaz na pregação virtuosa por meio da qual converteu Lucílio, Hipólito e Romano."⁴⁰²

Apesar de alguns debates sobre quem teria de fato infligido o martírio à Lourenço, o consenso é de que o futuro mártir teria recebido tesouros da Igreja Cristã e distribuído entre os pobres e, em parte por causa disso, fora preso, torturado e por fim, morto. Seus executores "o despiram, estenderam-no sobre uma grade de ferro colocada sobre brasas e o comprimiram com garfos de ferro."⁴⁰³ – eis a origem do tema iconográfico que retrata uma grade junto à ele conforme podemos observar na Figura 14.

Assim, São Lourenço foi lembrado ao longo do medievo "pela crueldade dos tormentos, suplícios gravíssimos, pois foi assado sobre uma grade de ferro."⁴⁰⁴ Diante disso, a devoção em torno deste santo também aparece cedo com Constantino, o Grande que teria construído um oratório no seu local de sepultamento, mais tarde ampliado pelo Papa Pelágio II (579-590 d.C.). Ademais, o "Papa Sisto III (432-440) construiu uma grande basílica com três naves, a abside encostada na igreja mais antiga, no cume da colina onde foi enterrado. No século XIII, Honório III transformou os dois edifícios em um, e assim a basílica de San Lorenzo permanece até hoje."⁴⁰⁵ Na Figura 17 temos a vista interior contemporânea da referida Basílica:

⁴⁰¹ PETRUZZELLO, Melissa (ed.). St. Lawrence. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica. [S.l.]: Encyclopaedia Britannica, 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Saint-Lawrence>. Acesso em: 05 nov. 2019.

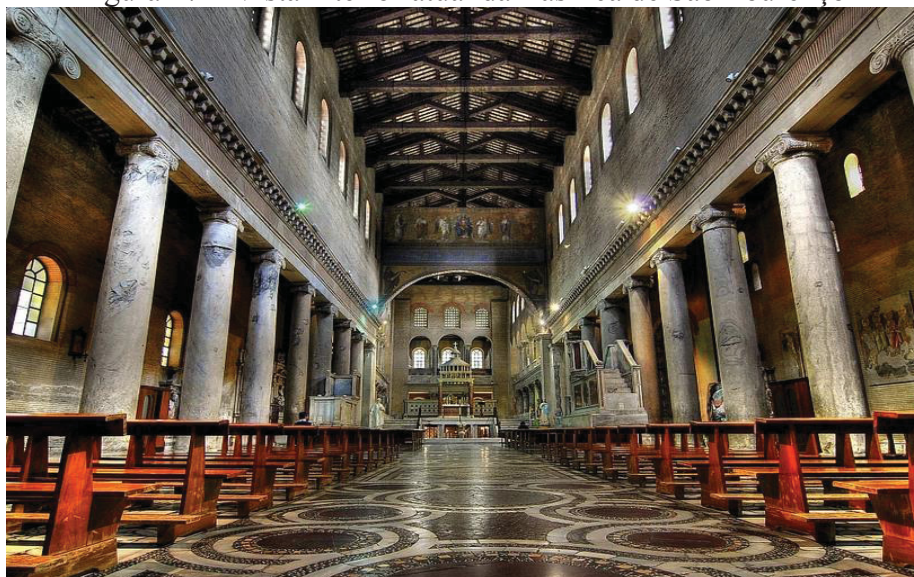
⁴⁰² VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea**: vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 639.

⁴⁰³ Ibid., 643

⁴⁰⁴ Ibid., p. 648.

⁴⁰⁵ KIRSCH, Johann Peter. St. Lawrence. In: THE CATHOLIC Encyclopedia. New York: Robert Appleton Company, 1910. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/09089a.htm>. Acesso em: 27 out. 2019.

Figura 17 – Vista interior atual da Basílica de São Lourenço



Fonte: BASILICA DI SAN LORENZO, 2019.

Na boa inspiração angelical contra a vanglória mais um santo foi representado, dessa vez Santo Antão ou, devido seu nome em latim aparecer como *Antonius*, Santo Antônio do Egito com elementos que permitem identificá-lo como tal: uma bengala em formato de "T" e um sino em sua outra mão. Além disso, o próprio anjo (círculo vermelho) aponta para o Santo, em provável referência ao exemplo que ele poderia fornecer ao moribundo. Na Figura 18 destacamos a representação de Santo Antão:

Figura 18 – Representação de Santo Antão



Fonte: PIFTEAU, 1890. [p.50]. (Seleção e recorte do autor).

Além de sua presença imagética, o santo também é mencionado em ambas as versões da arte de morrer como exemplo de humildade que superou as tentações do Diabo. Na versão curta é ele próprio que admite tal feito: " 'Ó Antônio, você me derrotou; quando eu quis te exaltar, você se colocou para baixo; quando eu te coloquei para baixo, você se exaltou' ".⁴⁰⁶ Na versão longa a mesma situação é retratada: "Antônio, você me venceu, quando eu gostaria de te elevar pelo orgulho, você se manteve abaixo com mansidão; e quando eu gostaria de te desanimar pelo desespero, você se manteve com esperança."⁴⁰⁷

Santo Antônio do Egito teria vivido por volta de 250 – 350 d.C. na região do Egito, tendo passado cerca de 20 anos no deserto como eremita. Tido como um dos primeiros monges e considerado importante para a construção do ideal monástico, tem sua biografia presente na Legenda Áurea, principalmente a partir do relato do Bispo Atanásio de Alexandria (falecido em 373 d.C.) em que seu nome ganha o seguinte significado: "Antônio vem de ana 'embaixo' e tenens, 'aquele que abraça as coisas do alto e despreza as da terra'. Aliás ele desprezou o mundo que é imundo, inquieto, transitório, enganador, amargo."⁴⁰⁸

Foi durante sua vida eremítica que Santo Antônio teria sido tentado diversas vezes por demônios e pelo próprio satã, sendo que a Legenda Áurea fornece alguns desses relatos.⁴⁰⁹ No tocante a sua devoção no período medieval, é digno de nota a criação da Ordem dos Hospitalários de Santo Antônio, também chamados de Antonianos, fundada em Grenoble na França por volta de 1095.⁴¹⁰ Os integrantes dessa ordem utilizavam sinos enquanto recolhiam as esmolas, o que teria originado o tema iconográfico em associação com a imagem de Santo Antônio.⁴¹¹ Já em relação a bengala em formato de "T", Patrícia Souza argumenta que é incerto

⁴⁰⁶ "O Anthoni, tu me vicisti. Cum enim volo te exaltare, tu te deprimis; cum te volo deprimere, tu te erigis." CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi**: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 60

⁴⁰⁷ "Antony, thou hast overcome me; for when I would have thee up by pride, thou keptest thyself a-down by meekness; and when I would draw thee down by desperation, thou keptest up by hope." COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying**: and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 19.

⁴⁰⁸ VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea**: vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 171.

⁴⁰⁹ Ibid., p. 172-174.

⁴¹⁰ RUDGE, F.M. Ordens of St. Anthony. In: THE CATHOLIC Encyclopedia. New York: Robert Appleton Company, 1907. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/01555a.htm>. Acesso em: 19 nov. 2019.

⁴¹¹ PETRUZZELLO, Melissa (ed.). St. Anthony of Egypt. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica. [S.l.]: Encyclopaedia Britannica, 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Saint-Anthony-of-Egypt>. Acesso em: 19 nov. 2019.

seu significado, e que talvez apenas indique um atributo tradicional vinculado ao monge medieval.⁴¹²

Anterior a Santo Antônio do Egito e diretamente vinculada a tradição bíblica e ao próprio Cristo, temos a representação de Santa Maria Madalena nas artes de morrer por duas vezes: na boa inspiração angelical contra o desespero e no desfecho final da *Ars Moriendi*. Em ambas, ela foi representada segurando uma espécie de pote, provável referência ao episódio bíblico em que uma Maria, pecadora, lava os pés de Cristo com um tipo de perfume e que observamos na Figura 19:

Figura 19 – Representações de Maria Madalena com o pote de espiganardo



Fonte: PIFTEAU, 1890. (Seleção e destaques do autor).

Um dos Evangelhos que menciona tal passagem é o de Lucas em que encontramos o seguinte relato:

Apareceu então uma mulher da cidade, uma pecadora. Sabendo que ele [Cristo] estava à mesa na casa do fariseu, trouxe um frasco de alabastro com perfume. E, ficando por detrás, aos pés dele, chorava; e com as lágrimas começou a banhar-lhe os pés, a enxugá-los com os cabelos, a cobri-los de beijos e a ungi-los com o perfume.⁴¹³

⁴¹² SOUZA, Patrícia Marques de. **Entre a salvação e a danação:** as gravuras, a persuasão e a memória da paixão na Arte de Bien Morir (1480-1484). 2017. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. p. 184. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/34/teses/858532.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2019.

⁴¹³ Conforme Lucas 7, 37-38. BÍBLIA de Jerusalém. Nova ed. rev. e ampl. São Paulo: Paulus, c2002. p. 1801.

Contudo, a historiografia contemporânea aponta que essa mulher não seria Maria Madalena, e que tal construção foi realizada a posteriori, principalmente a partir de um sermão proferido por Gregório em 591 d.C. na Basílica de São Clemente, em Roma. De acordo com Michael Haag, o papa combinou versículos de diversos evangelhos como o de Lucas acima citado, "a mulher 'a quem João chama Maria', que é Maria de Betânia, descrita em João como ungindo os pés de Jesus (João 12:3). Mas Maria de Betânia, diz Gregório, é a mesma pessoa que 'a Maria de quem sete demônios foram expulsos', de acordo com Marcos (16:9)."⁴¹⁴ Todos estes trechos foram vinculados à Maria Madalena, elementos que perpassaram o período medieval e que também se manifestaram nas artes de morrer, uma vez que essa documentação menciona em ambas as versões, Maria Madalena como exemplo de pecadora arrependida.

Na *Legenda Áurea*, seu nome é "interpretado como 'mar amargo' ou 'iluminadora' ou 'iluminada'. Por estes três significados podemos entender os três caminhos que excelentemente ela escolheu, o da penitência, o da contemplação interior e o da glória celeste."⁴¹⁵ Nesse sentido, Jacopo considera que "antes de se converter era culpada e merecia a pena eterna [...] mas sendo pecadora não ousou misturar-se com os justos e prostrou-se aos pés do Senhor, lavou-os com lágrimas, enxugou-os com seus cabelos e untou-os com precioso unguento."⁴¹⁶

Mesmo assim, Maria Madalena foi representada com auréola o que indica o seu caráter de santidade, provavelmente vinculado a milagres em que ela teria operado, como esse que é mencionado na própria *Legenda*:

Um soldado que todos os anos costumava visitar o corpo da beata Maria Madalena morreu em combate. Durante o enterro, enquanto seus pais choravam e queixavam-se de Madalena por ter permitido que um devoto seu morresse sem confissão e sem penitência, para admiração de todos subitamente o defunto ressuscitou, ordenou que o sacerdote fosse até ele, confessou-se devotamente, recebeu o viático e imediatamente descansou em paz.⁴¹⁷

Por fim, também tivemos a representação de três santos apóstolos: São Pedro, que foi representado duas vezes, e São João com uma representação. No total, ambos estiveram em dois momentos: na boa inspiração angelical contra o desespero e no desfecho quando a alma

⁴¹⁴ HAAG, Michael. **Maria Madalena**: da Bíblia ao Código Da Vinci: companheira de Jesus, deusa, prostituta, ícone feminista. Rio de Janeiro: Zahar, 2018. p. 157. *E-book*. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/books/9788537817483>. Acesso em: 11 nov. 2019.

⁴¹⁵ VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea**: vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 543.

⁴¹⁶ Ibid., p. 544.

⁴¹⁷ Ibid., p. 552.

do moribundo é salva. A primeira questão para se observar é que estes foram os mesmos momentos em que aparecem as representações de Maria Madalena. A segunda questão é que São Paulo, também chamado de Saulo, não foi representado enquanto santo, mas, pelo contrário, enquanto perseguidor da Igreja. Sua representação figura na mesma boa inspiração angelical contra o desespero e nela vemos Paulo caído junto de seu cavalo em referência ao episódio bíblico que teria acontecido em Damasco

Saulo, respirando ainda ameaças de morte contra os discípulos do Senhor, dirigiu-se ao sumo sacerdote. Foi pedir-lhe cartas para as sinagogas de Damasco, a fim de poder trazer para Jerusalém, presos, os que lá encontrasse pertencendo ao Caminho, quer homens, quer mulheres. Estando ele em viagem e aproximando-se de Damasco, subitamente uma luz vinda do céu o envolveu de claridade. Caído por terra, ouviu uma voz que lhe dizia: 'Saul, Saul, porque me persegues?' Ele perguntou: 'Quem és, Senhor?' E a resposta: 'Eu sou Jesus, a quem tu persegues'."⁴¹⁸

Figura 20 – Representações dos santos apóstolos



Fonte: PIFTEAU, 1890. (Seleção e destaques do autor).

Assim, entendemos que a menção a Paulo bem como ao bom ladrão crucificado – São Dimas – (circulados em verde) são exemplos relevantes para o bem morrer do moribundo. Todavia, acreditamos que não devam figurar na categoria de santos, visto a ausência dessa vinculação pelas próprias artes de morrer. Dessa forma, enquanto santos temos São Pedro (circulado de vermelho) e São João (circulado em azul) presentes na Figura 20.

⁴¹⁸ Conforme Atos dos Apóstolos 9, 1-5. BÍBLIA de Jerusalém. Nova ed. rev. e ampl. São Paulo: Paulus, c2002. p. 1916.

Em relação a São Pedro, temos sua representação vinculada a três passagens bíblicas: a Chave do Reino dos Céus⁴¹⁹, o galo em referência a negação de Pedro à Cristo⁴²⁰, e a espada presente no desfecho final.⁴²¹ Além desses elementos, é importante considerar que Pedro também morreu crucificado e, segundo a Legenda Áurea, por não se achar digno de morrer como Cristo, pediu para que sua cruz fosse virada de cabeça para baixo.⁴²²

Além disso, Pedro é considerado dentro da tradição cristã Ocidental o primeiro papa, por ter sido o primeiro bispo de Roma. A sua representação com a chave do Reino dos Céus próximo ao moribundo pode significar uma tentativa de afirmação e vinculação entre a Igreja medieval e o poder concedido a São Pedro por Cristo. Nesse sentido, a Igreja seria herdeira dessa tradição e, portanto, o moribundo deveria estar atento aos seus posicionamentos.

Por fim, temos a representação de São João (círculo azul na Figura 20) na última xilogravura que trata da salvação do moribundo em sinal de oração perante o Cristo crucificado.⁴²³ Ao longo dos textos das artes de morrer temos duas menções em torno de sua personagem: na versão longa é citado um trecho do Apocalipse em que o apóstolo sentencia: "Sejam todos abençoados aqueles que morrem em Deus."⁴²⁴ Na versão curta, São João é citado como exemplo de fé a partir de um episódio que teria bebido veneno sem ser prejudicado.⁴²⁵

Por sua vez, na Legenda Áurea o nome do apóstolo é significado como "'graça de Deus', ou 'em quem está a graça', ou 'ao qual foi dada a graça'"⁴²⁶ sendo citado como o discípulo amado por Cristo. Além disso, Varazze também relata alguns milagres que João teria operado, inclusive duas ressurreições sendo que na segunda temos a seguinte caracterização:

⁴¹⁹ "Também eu te digo que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei minha Igreja, e as portas do Hades nunca prevalecerão contra ela. Eu te darei as chaves do Reino dos Céus e o que ligares na terra será ligado nos céus, e o que desligares na terra, será desligado nos céus." Mateus 16, 18-20. BÍBLIA de Jerusalém. Nova ed. rev. e ampl. São Paulo: Paulus, c2002. p. 1733-1734.

⁴²⁰ "Pedro, eu te digo: o galo não cantará hoje sem que por três vezes tenhas negado conhecer-me." Lucas 22, 34. BÍBLIA de Jerusalém. Nova ed. rev. e ampl. São Paulo: Paulus, c2002. p. 1828.

⁴²¹ "Embainha a tua espada. Deixarei eu de beber o cálice que o Pai me deu?". João 18, 11. Ibid., p. 1889.

⁴²² VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea**: vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 506-507.

⁴²³ BULLEN, George. Introduction. In: RYLANDS, W. Harry (ed.). **Ars Moriendi (Editio Princeps, circa 1450)**: A reproduction of the copy in the British Museum. Londres: Holbein Society, 1881.

⁴²⁴ "Blessed be all dead men that die in God." COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying**: and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 6.

⁴²⁵ "Sanctus Iohannes venenum sibi propinatum sine nocumento bibit." CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi**: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 28.

⁴²⁶ VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea**: vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 113.

No meio dessa discussão contra as riquezas, passou um cortejo fúnebre levando um jovem falecido trinta dias depois de seu casamento. Sua mãe, sua viúva e os demais que o choravam vieram lançar-se aos pés do apóstolo, rogando-lhe que o ressuscitasse, em nome do Senhor, como fizera com Drusiana. Depois de ter chorando muito e de ter rezado, João ressuscitou imediatamente o jovem [...].⁴²⁷

Temos, portanto, a presença de santos que possuem duas características principais: advindos da tradição bíblica como é o caso da Virgem Maria, Maria Madalena e São João, martirizados como Santa Bárbara, Santa Catarina e São Lourenço, ou com ambas as características como São Pedro e São Estêvão. O único que não se encaixa nessas duas categorias é Santo Antônio (Antão), mas que esteve diretamente ligado a outra importante tradição dentro do Cristianismo que é o monasticismo e à crítica ao mundo temporal, mundano – aspecto altamente relevante para as artes de morrer. Em todos os casos o que podemos observar é algum tipo de vinculação em relação à morte, seja pela intercessão na hora do morrer, milagres de ressurreição, ênfase no mundo espiritual em detrimento do material, ou ainda – e principalmente – a manutenção da fé cristã diante de qualquer situação, mesmo que no final fosse o martírio.

Tais personagens atestaram por meio de sua vida – e de sua morte – a importância da fé cristã, elemento que perpassa todo o discurso das artes de morrer e é tido como o "fundamento de toda a salvação, e [que] sem ela ninguém pode ser salvo, testemunho Agostinho que disse: 'Fé é o fundamento de todas as coisas boas e o início da salvação da humanidade'".⁴²⁸ Assim, a fé seria o início necessário para que o moribundo alcançasse a boa morte, sendo necessário seguir outros preceitos e prerrogativas tais como a confissão dos pecados e o testamento dos bens materiais para que a boa morte fosse alcançada. Analisamos esses aspectos no próximo subcapítulo que também aborda o papel desempenhado pelas preces e orações presentes nas artes de morrer.

⁴²⁷ VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea**: vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 116.

⁴²⁸ "Ex quo fides est totius fundamentum, et sine ea nulli monio potest esse salus, teste Augustino qui ait: 'Fides est bonorum omnium fundamentum et humanae salutis initium'." CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi**: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 25.

4.3 OS SACRAMENTOS E PRECEITOS CRISTÃOS EM FAVOR DO MORIBUNDO: AS PRECES E ORAÇÕES, A CONFISSÃO E A FÉ NA SALVAÇÃO DA ALMA

Nossa intenção neste subcapítulo se mantém em analisar a relação mais direta das artes de morrer com elementos do Cristianismo Medieval. Diante disso, nos interessa perceber quais sacramentos e ou preceitos são eleitos como relevantes e como o moribundo deveria alcançá-los. Destarte, é preciso tratar do que é tido pelas artes de morrer como o fundamento e pilar de toda e qualquer ação de qualquer cristão: a fé. Trata-se, não por acaso, da primeira tentação que o diabo buscava atingir o jacente. Na primeira xilogravura, portanto, temos o seguinte cenário de acordo com a Figura 21:

Figura 21 – Primeira tentação diabólica: a fé cristã posta à prova



Fonte: PIFTEAU, 1890. [p. 22]. (Destaque do autor).

O moribundo foi representado deitado em sua cama enquanto quatro demônios buscavam persuadi-lo contra a fé cristã. O mais próximo da cabeceira, por exemplo, puxa o lençol em uma tentativa de esconder do jacente a visão da Virgem Maria, Cristo e Deus Pai representados no canto superior direito da xilogravura. Logo abaixo, próximo ao moribundo e,

inclusive tocando em seu ombro direito, surge um demônio que segura um pergaminho escrito "*Interficias te ipm*" – Se mate. Próximos ao dito pergaminho são mostrados exemplos de tal ato por meio de duas figuras: uma mulher seminua carrega varas e um flagelo e o homem ao seu lado está cortando a própria garganta com uma faca. No meio da cama, outro demônio traz mais uma tentação ao dizer para o moribundo que "*Fac sicut pagani*", ou seja, "Faça como os Pagãos" e idolatre ídolos conforme fazem no canto inferior esquerdo um rei e uma rainha. Segundo Patrícia Marques de Souza essa representação faz alusão ao Rei Salomão e que enquanto tema iconográfico ganhou destaque, sobretudo no século XV em que "era preciso mostrar que até o grande rei Salomão tinha fraquezas e que apesar da sua grande inteligência, ele acabou contrariando os ensinamentos divinos na sua velhice."⁴²⁹

Por fim, na parte superior esquerda um demônio traz outro pergaminho, no qual sua tradução é fonte de debates. Segundo Bullen, a tradução mais apropriada seria "*Infirmus facts est*" – Ele tornou-se fraco?", sendo tal argumento baseado em uma versão francesa da arte de morrer. O autor ainda discorda de Weigel e Zestermann que teriam sugerido a palavra "*fractus*" ao invés de "*factus*".⁴³⁰ Contudo, essa suposta tentação não parece se encaixar nas situações apresentadas nessa cena, sobretudo porque Bullen considera que os três personagens masculinos que estão no centro da cena (próximos ao destaque em vermelho) apontados pelo demônio seriam médicos discutindo o estado do moribundo, algo que de nenhuma forma é mencionado nos textos seja da versão curta ou longa. Consideramos, portanto, que a hipótese sugerida por Souza também seja mais adequada nesse contexto. Segundo a autora, a tradução para esse trecho seria "*Infernus fatus [non]nest*" – o inferno não existe, argumento que aparece nos textos das versões das artes de morrer, e que as três personagens seriam, portanto, hereges incrédulos ou até mesmo judeus. Para sustentar esse argumento, a autora aponta a caracterização de suas vestimentas, a vinculação ao comércio devido ao homem da direita (círculo vermelho) segurar uma espécie de bolsa, e a tendência existente no cristianismo do século XV em retratar o outro (judeus, muçulmanos) para afirmar sua própria identidade.⁴³¹

Mais do que sua filiação religiosa o que de fato é criticado pelas artes de morrer seria a ação e a suposta vinculação de tais homens com dinheiro. Não devemos, portanto,

⁴²⁹ SOUZA, Patrícia Marques de. **Entre a salvação e a danação:** as gravuras, a persuasão e a memória da paixão na Arte de Bien Morir (1480-1484). 2017. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. p. 92. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/34/teses/858532.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2019.

⁴³⁰ BULLEN, George. Introduction. In: RYLANDS, W. Harry (ed.). **Ars Moriendi (Editio Princeps, circa 1450):** A reproduction of the copy in the British Museum. Londres: Holbein Society, 1881. p. 9.

⁴³¹ SOUZA, op.cit.

desconsiderar "à crescente importância do dinheiro e à ascensão de uma classe mercantil que assenta no dinheiro suas chances de reconhecimento social"⁴³² e o posicionamento contrário da Igreja em relação, principalmente, a usura – o que, novamente, nos indica que esse tipo de configuração se fazia presente na realidade social do século XV.

Acerca das questões envolvendo a tentação em torno da fé, a versão longa afirmava que a "fé é a saúde da alma de todo homem e [...] sem fé nenhum homem pode ser salvo."⁴³³ Logo, o diabo trabalhava para "tirá-lo do caminho ou enganá-lo com algum tipo de superstições e falso erros ou heresias."⁴³⁴ Na versão curta, esse tipo de situação também se fez presente no qual os argumentos do diabo foram apresentados de maneira mais direta:

Miserável, você está em grande erro, isso não é como você acredita ou como foi ensinado. Inferno não é real. Independente do que um homem possa fazer, tanto se ele matar outro ou a si mesmo com penitência imprudente como alguns já fizeram, ou idolatrar ídolos como os reis dos pagãos e muitos pagãos fazem, certamente no final é o mesmo, pois ninguém retornou para lhe dizer a verdade e, assim, sua fé não é nada.⁴³⁵

Assim, acreditamos que tanto a imagem sobre a tentação da fé como os argumentos trazidos em seus textos, da versão longa e curta, demonstravam uma preocupação sobre os usos que poderiam ser feitos da doutrina cristã. É preciso recordar que a produção das artes de morrer esteve amplamente inserida em um contexto cismático da Igreja e, mais do que isso, em um período de diversidade de movimentos religiosos conforme tratado no capítulo anterior. Logo, concordamos com Schmitt de que o "principal perigo com que se defronta a Igreja medieval não é a descrença, mas o excesso de crença em Deus, a vontade de certos leigos de prescindir da mediação dos clérigos para aceder diretamente a Deus."⁴³⁶

⁴³² CASAGRANDE, Carla; VECCHIO, Silvana. Pecado. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: UNESP, 2017. p. 391.

⁴³³ "forasmuch as faith is fundament of all men's soul's heal [...] the faith that withouten it there may no man be saved." COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying: and other early english tracts concerning death**. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 10.

⁴³⁴ "draw him out of the way or deceive him with some manner of superstitious and false erros or heresies." Ibid., p. 10.

⁴³⁵ "Tu miser, in magno stas errore. Non est sicut credis vel sicut praedicatur. Infernus facticius est. Quidquid homo agat, licet aliquem vel seipsum occidat cum indiscreta poenitentia, sicut aliqui fecerunt, vel idola adorat ut reges paganorum et plures pagani faciunt, nonne in finem idem est quia nullus revertitur dicens tibi veritatem, et sic fides tua nihil est." CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version**. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 26.

⁴³⁶ SCHMITT, Jean-Claude. Deus. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 352.

Para Huizinga, principalmente as imagens colaboraram para essa maior intimização da devoção e sua subsequente propagação uma vez que, para o autor, "não havia lugar para a pergunta: será que isso é verdade? Todas aquelas representações passavam imediatamente da imagem para a crença [...] elas eram gravadas no espírito, com toda a realidade que a Igreja podia exigir e algo mais."⁴³⁷ Essa percepção da representação também foi expressa pela própria arte de morrer, versão curta, que afirmou: "as duas páginas mutuamente correspondentes têm um ao outro como um espelho no qual as coisas passadas e futuras são vistas como coisas que estão presentes."⁴³⁸

Apesar de não possuir imagem, a versão longa também buscou representar a disputa que o moribundo iria enfrentar e, assim, fortalecer a fé do doente. Para tanto, o terceiro capítulo foi composto por uma sequência de interrogações que deveriam ser feitas por àqueles que acompanhavam o moribundo em prol de garantir sua salvação. No início foram elencados uma sequência de 6 perguntas, nas quais o moribundo deveria responder positivamente e que eram:

Irmão, você está feliz que você deverá morrer na fé de Cristo? [...] Sabes que você não fez como você deveria ter feito? [...] Você se arrepende disso? [...] Tens completa vontade de se consertar, caso tenha espaço de vida? [...] Acreditas, completamente que nosso Senhor Jesus Cristo, filho de Deus, morreu por você? [...] Agradeceu à Cristo então com todo seu coração? [...] Acreditas, que você não pode ser salvo a não ser pela morte de Cristo e Sua paixão?⁴³⁹

Após essa sequência de questões na qual todas deveriam ser respondidas de maneira positiva, a arte de morrer ainda sugere algumas preces que também necessitariam ser ditas pelo moribundo como "Em suas mãos, Senhor, eu entrego minha alma."⁴⁴⁰ Na sequência, mais 7

⁴³⁷ HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**: estudos sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo: Cosacnaify, 2013. p. 267.

⁴³⁸ "Quod duo se mutuo corespondentes habent se tamquam speculum in que preterita et futura tamquam presentia speculantur". CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi**: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 23.

⁴³⁹ "Brother, art thou glad that thou shalt die in the faith of Christ? [...] Knowest thou well that thou hast not done as thou shouldst have done? [...] Repentest thee thereof? [...] Hast thou full will to amend thee, if thou mightest have full space of life? [...] Believest thou fully that Our Lord Jesu Christ, God's Son, died for thee? [...] Thankest thou him thereof with all thine heart? [...] Believest thou verily that thou mayest not be saved but by Christ's death and His passion? " COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying**: and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 22-23.

⁴⁴⁰ "Into thine hands, Lord, I commit my soul." COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying**: and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 23.

questões foram criadas pela versão longa – e que não há correspondência na versão curta – em que os temas podem ser sintetizados conforme Quadro 2:

Quadro 2 – Síntese das perguntas do terceiro capítulo da versão longa

Item	Perguntas/ Temas	Resposta esperada
Primeira pergunta	Se acredita na Igreja, em seus princípios, e concorda em morrer na unidade e obediência da Igreja abandonando erros e heresias.	Sim
Segunda pergunta	Se reconhece seus erros que ofenderam a Deus e se está disposto a se humilhar devido a isso.	Sim
Terceira pergunta	Se a partir do reconhecimento dos seus erros está disposto a pedir perdão a Deus e está arrependido de todo o mal causado.	Sim
Quarta pergunta	Caso sobreviva, está disposto a não pecar novamente bem como a abandonar todas as coisas terrenas.	Sim
Quinta pergunta	Se está disposto a perdoar quem lhe fez algum mal, seja em atos ou palavras, por meio do exemplo de Cristo.	Sim
Sexta pergunta	Se pretende deixar todas os bens terrenos desse mundo.	Sim
Sétima pergunta	Se acredita que Cristo morreu por você e que é salvo pela misericórdia da paixão de Cristo e agradece a Deus por tudo isso.	Sim

Fonte: COMPER, 1917. p. 25-26.

Para as artes de morrer, o moribundo só poderia agir corretamente se seguisse os ensinamentos da Igreja. Nesse sentido, ele não estaria sozinho diante do diabo, pois "concretamente, dispõe de práticas, de gestos de ritos para se proteger [no qual] a Igreja pode ser considerada um baluarte contra o Diabo, em primeiro lugar por meio dos sacramentos que dispensa."⁴⁴¹ Os sacramentos podem ser inscritos na categoria de rituais uma vez que eles "servem para comunicar e em afirmar crenças, por isso o ritual tende a assumir o formato invariante e formal, rituais também agem para estabilizar momentos de crise, como a morte."⁴⁴² Além disso, conforme aponta Aléssio Alonso Alves, os rituais seguem uma premissa externa e não individual logo que no momento da morte, a salvação "dependeria também de uma premissa

⁴⁴¹ BASCHET, Jérôme. Diabo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 366.

⁴⁴² BINSKI, Paul. **Medieval Death: ritual and representation**. New York: Cornell University Press, 1996. p. 50.

objetiva e não individual: de procedimentos técnicos desenvolvidos ao longo do tempo por autoridades da Igreja e que deveria ser comum a todos os cristãos."⁴⁴³

Dessa forma, a versão curta da arte de morrer expressou que o moribundo deveria, de maneira assídua, "ser levado ao uso apropriado dos sacramentos da Igreja. Primeiramente, ele deve fazer uma confissão real por meio de uma contrição não afetada, e receber os outros sacramentos da Igreja devotadamente."⁴⁴⁴ A versão longa também tratou desse tema ao mencionar que o moribundo precisava "fazer ele mesmo, antes de todas as coisas, paz com Deus; receber os remédios espirituais, ou seja, os sacramentos da Santa Igreja; ordenar e fazer seu testamento, e legalmente dispor de sua casa e outras necessidades."⁴⁴⁵

Nesse sentido, as artes de morrer criticavam o despreparo diante da morte, pois consideravam que "raramente qualquer homem – inclusive religiosos e homens devotos – se dispõe à morte como devem"⁴⁴⁶ e dessa forma "morrem sem testamento, ou desavisados, ou indispostos, repentinamente."⁴⁴⁷ Mesmo assim, o tom de crítica e ameaça era moderado diante das possibilidades do moribundo – mesmo pecando – conseguir alcançar uma boa morte. Diante da tentação do desespero, presente em ambas as versões, o Diabo traz a mente do moribundo principalmente os pecados não confessados para que o moribundo duvide das possibilidades de salvação mas tal situação é atenuada pelas artes de morrer que afirmam que "nesses casos é necessário muita contrição do coração, com vontade de ser saciado se o tempo for suficiente, é suficiente e aceito por Deus para salvá-lo eternamente."⁴⁴⁸ Ademais, a partir do profeta Ezequiel, argumenta que não importa a hora, mas sim o verdadeiro arrependimento interior para garantir a salvação.⁴⁴⁹

⁴⁴³ ALVES, Aléssio Alonso. A morte e os mortos em *Vitae Fratrum* de Gerardo de Frachet (1256-1260). **Revista Signum**, v.15, n.1, p. 96. 2014.

⁴⁴⁴ "Deinde studiose inducatur ad debitum usum sacramentorum Ecclesiae. Primo, ut per veram contritionem integram faciat confessionem, alia etiam Ecclesia sacramenta devote recipiendo." CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi**: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p.19.

⁴⁴⁵ "he maketh himself before all other things, peace with God; receiving spiritual medicines, that is to say the sacraments of Holy Church. Ordaining and making his testament; and lawfully disposing for his household, and other needs, if he hath any to dispose for." COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying**: and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 33.

⁴⁴⁶ "that any man – yea among religious and devout men – dispose themselves to death betimes as they ought." Ibid., p. 32.

⁴⁴⁷ "and have died intestate, or unavised, or undisposed, suddenly." Ibid., p. 32.

⁴⁴⁸ "for in such case very contrition of heart within, with Will to be shriven if time sufficed, is sufficient and accepted by God for to save him everlastingly." Ibid., p. 13.

⁴⁴⁹ "And Ezequiel saith also: IN QUACUNQUE HORA CONVERSUS FUERIT PECCATOR, ET INGEMUERIT, SALVUS ERIT. In what hour that ever it be that the sinful man is sorry inward, and converted from his sins, he shall be saved." COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou**

Segundo Delumeau, a contrição estava vinculada ao arrependimento por amor a Deus, diferentemente da atrição que tinha no medo do inferno a principal causa do arrependimento. Assim "a contrição proporciona o perdão divino, mesmo se não pudermos nos confessar (é preciso, no entanto ter o desejo de fazê-lo assim que possível)."⁴⁵⁰ Para o autor ainda havia uma diferença importante entre a norma e a experiência empírica pois se o IV Concílio de Latrão em 1215 estabeleceu a obrigatoriedade da confissão pessoal ao menos uma vez por ano "o costume, reforçado por justificações teóricas, encarregara-se de aliviar esse peso. Na prática, ao final da Idade Média e até cerca de 1640, a Igreja absolvía com frequência fechando os olhos, ou ao menos sem apresentar muitas exigências."⁴⁵¹

Apesar disso, concordamos com Aléssio Alves de que "grande importância foi atribuída aos rituais do momento da morte como preceitos de uma feliz morte. A última confissão e a extrema-unção gozam de primeira importância nestas passagens ao atuarem como garantia de salvação."⁴⁵² Era preciso, portanto, não exagerar no caráter de ameaça que podemos vislumbrar em certos momentos nas artes de morrer pois "de acordo com Agostinho 'as coisas ruins que nos punem aqui, nos compelem à Deus'."⁴⁵³ Na versão longa, também encontramos afirmação semelhante quando, a partir de Gregório, afirma-se que o moribundo deveria pagar seus pecados na terra para ser poupado na eternidade: "Deus que é misericordioso deu as suas crianças escolhidas punições temporais aqui, para que ele não lhes dê a vingança eterna em outro lugar."⁴⁵⁴

As artes de morrer tendem a construir um equilíbrio complexo entre a sempre presente ameaça do inferno e da danação e as possibilidades que poderiam ser oferecidas ao moribundo para que ele fosse salvo e, mais do que isso, estivesse sob obediência da Igreja. Dessa forma, era igualmente necessário não exagerar na ênfase das ações do jacente, o que poderia ser caracterizado enquanto vanglória ou orgulho e que fere, sobretudo, o princípio cristão da humildade. Na inspiração angelical contra a vanglória, o anjo adverte: "Miserável, porque você

dying: and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 13.

⁴⁵⁰ DELUMEAU, Jean. **A confissão e o perdão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 49-50.

⁴⁵¹ Ibid., p. 69.

⁴⁵² ALVES, Aléssio Alonso. A morte e os mortos em *Vitae Fratrum* de Gerardo de Frachet (1256-1260). **Revista Signum**, v.15, n.1, p. 94, 2014.

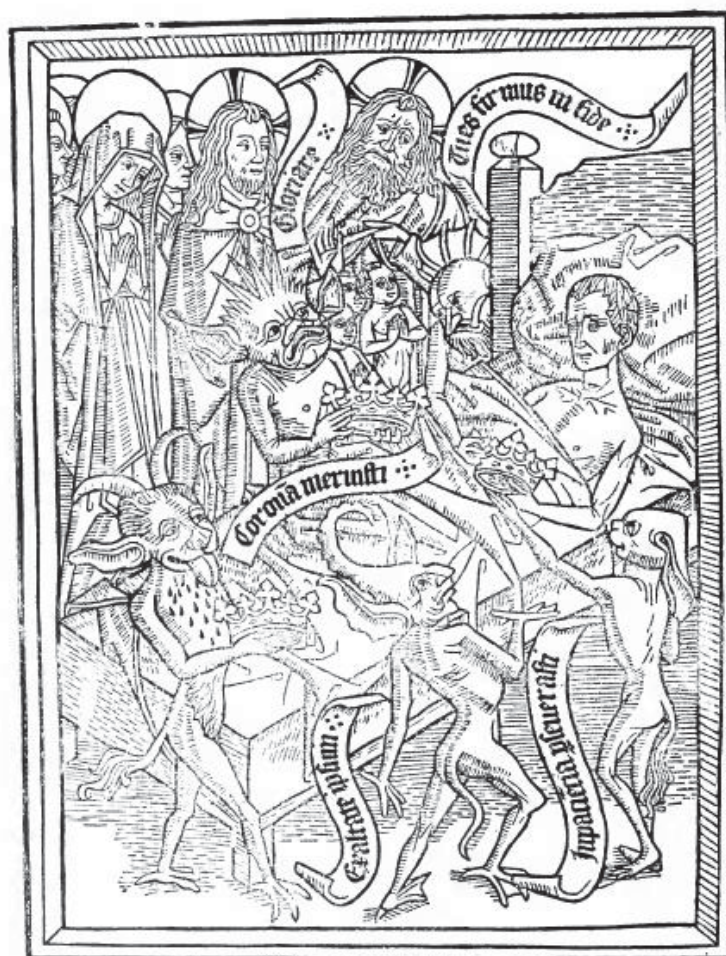
⁴⁵³ "iuxta illud Augustini: 'Signum manifeste damnationis est beneplacita assequi et a mundo diligi.'" CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi**: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 48.

⁴⁵⁴ "Saint Gregory saith: MISERICORS DEUS TEMPORALEM ADHIBET SEVERITATEM, NE ETERNAM INFERAT ULTIONEM. God that is merciful giveth His chosen children temporal punishment here, lest He give them everlasting vengeance elsewhere. " COMPER, op. cit., p. 17.

se exalta atribuindo a si mesmo essa constância na fé, esperança, e paciência que são dadas somente por Deus, uma vez que você não tem nada de bom, como o Senhor diz ' Sem mim, você não pode fazer nada'.⁴⁵⁵

Em nossa última xilogravura a ser analisada, temos a construção da tentação diabólica da vanglória na qual temos o seguinte cenário trazido na Figura 22:

Figura 22 – Tentação diabólica da vanglória



Fonte: PIFTEAU, 1890. [p. 46].

Nesta cena é possível identificar a representação de cinco demônios que trazem diferentes elementos para que o moribundo se vanglorie. Em destaque é possível perceber a presença de três coroas, sendo uma delas inclusive segurada pelo doente. Nos pergaminhos trazidos pelos demônios temos as seguintes afirmações: *Gloriare* (Se glorifique), *Tu es firmus*

⁴⁵⁵ "Miser, cur tu superbis ascribendo tibi ipsi constantiam in fide, spe et patientia quae tamen soli Deo ascribenda est, cum nihil boni a te habeas, Domine dicente: 'Sine me nihil potestis facere?'." CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi**: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 57.

in fide (Você é firme na fé), *Coronã meruisti* (Coroa merecida), *Inpaciência persevastis* (Na paciência perseveraste) e, talvez a mais incisiva: *Exaltat ipsum* – Exalte a si mesmo.⁴⁵⁶ Na parte superior da xilogravura, temos a representação da Virgem, Cristo e Deus Pai, além da figura de três pequenas crianças nuas.

Para Mary Catherine O'Connor trata-se dos Santos Inocentes, crianças assassinadas a mando de Herodes conforme a tradição bíblica⁴⁵⁷, e que tiveram importante devoção no século XV. Por sua vez, Patrícia de Souza questina tal associação e propõe que se trata, na verdade, do Seio de Abraão, tema iconográfico que diz respeito ao "lugar de repouso que é a antecâmara do Paraíso"⁴⁵⁸, em que os Patriarcas Abraão, Isaque e Jacó eram representados e teve bastante divulgação até o século XIII. A historiadora sustenta sua argumentação em dois aspectos principais: a tendência na arte cristã de representar almas como crianças nuas, e o fato destas estarem sendo encobertas pelo manto de Deus Pai.⁴⁵⁹ Ainda que não citados diretamente nessa tentação, os nomes de Abraão, Isaque e Jacó se fazem presentes na arte de morrer quando se trata da boa inspiração da fé, o que pode também contribuir para que esse tema fosse trazido para as xilogravuras.

Ademais, logo na sequência da boa inspiração contra a vanglória as crianças são citadas ao moribundo como estando no céu por meio de seu exemplo de humildade, pois "Como o Senhor disse 'Aquele que exalta a si mesmo será humilhado' e novamente 'a menos que você se torne essa criança, você nunca entrará no reino dos Céus'".⁴⁶⁰ Assim, ainda que não seja possível precisar completamente o significado destas representações, o que é enfatizado desde a tentação da vanglória é a necessidade do moribundo ser humilde no momento da morte e reconhecer o poder que vem de Deus Pai.

Os preceitos cristãos presentes na construção da boa morte nas artes de morrer estão baseados, portanto, "nas noções de pureza, serenidade e reconciliação interior e com Deus, na

⁴⁵⁶ BULLEN, George. Introduction. In: RYLANDS, W. Harry (ed.). **Ars Moriendi (Editio Princeps, circa 1450)**: A reproduction of the copy in the British Museum. Londres: Holbein Society, 1881. p. 13.

⁴⁵⁷ Conforme Mateus 2, 16: "Então Herodes, percebendo que fora enganado pelos magos, ficou enfurecido e mandou matar, em Belém e em todo o seu território, todos os meninos de dois anos para baixo [...]". BÍBLIA de Jerusalém. Nova ed. rev. e ampl. São Paulo: Paulus, c2002. p. 1706.

⁴⁵⁸ LE GOFF, Jacques. Além. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 30.

⁴⁵⁹ SOUZA, Patrícia Marques de. **Entre a salvação e a danação**: as gravuras, a persuasão e a memória da paixão na Arte de Bien Morir (1480-1484). 2017. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/34/teses/858532.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2019.

⁴⁶⁰ "Et Dominus ait: Qui se exaltat humiliabitur" et iterum: "Nisi efficiamini sicut parvulus iste non intrabitis in regnum caelorum." CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi**: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version. Ottawa: University of Ottawa, 1995. p. 57.

resignação, na fé e na perseverança, no desapego ao mundo, na humildade, na penitência e na superação do sofrimento físico com base na morte de Cristo.”⁴⁶¹ Ademais, as orações também adquirem papel importante em invocar a Trindade e os santos para auxiliarem na salvação da alma do moribundo. Especialmente nos momentos finais de ambas as versões, uma grande diversidade de personagens é citada conforme podemos observar no seguinte trecho que trata do transpasse da alma:

Quando a tua alma sai do teu corpo, gloriosas companhias de anjos vêm diante de ti: o exército vitorioso, juízes dignos e senadores dos santos apóstolos se encontram contigo: a bela e branca e brilhante companhia de santos confessores, com o número vitorioso de gloriosos mártires, venham a ti: a alegre companhia das virgens santamente te recebe; e a digna comunhão dos santos patriarcas abre-te para o lugar de repouso e alegria, e considera que estais entre eles que estão entre eles, eternamente.⁴⁶²

Já tratados ao longo dessa dissertação em diversos momentos, as personagens trazidas pelas artes de morrer, seja no texto ou na imagem, desempenharam função diversa como exemplo positivo ou negativo, autoridade, além do próprio caráter devocional, principalmente em relação às xilogravuras. Além disso, acreditamos que essas personagens, todas dotadas de suas próprias historicidades e com usos variados ao longo do medievo, permitem que vislumbremos com quais aspectos do cristianismo as artes de morrer mais estabeleceram conexões. Nesse sentido, temos o seguinte panorama expresso pelo Quadro 3:

Quadro 3 – Personagens presentes nas artes de morrer e sua vinculação ao Cristianismo

Item	Personagem	Vida e morte	Categoria	Vinculação
1	Abraão	Séculos XXI – XVIII a. C.	Patriarca bíblico.	Tradição bíblica.
2	Alberto	1193 – 1280 d. C.	Filósofo, teólogo, bispo.	Frade dominicano.
3	Alexandre	Não foi possível precisar de qual personagem se trata.		
4	Aristóteles	384 – 322 a. C.	Filósofo grego antigo.	Escolástica.

⁴⁶¹ ALMEIDA, Leticia Gonçalves Alfeu . **O papel da memória na pedagogia da morte (século XV)**. 2013. Dissertação (Mestrado) – Curso de História, Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Franca, 2013. p. 54. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93244> . Acesso em: 10 nov. 2019.

⁴⁶² "When thy soul passeth out of thy body, glorious companies of angels come against thee: the victorious host, worthy judges, and senators of the holy apostles meet with thee: the fair, White, shining company of holy confessors, with the victorious number of glorious martyrs, come about thee: and the worthy fellowship of holy patriarchs open to thee the place of rest and joy, and deem thee to be among them that they be among, everlastingly." COMPER, Frances M. M. (ed.) **The book of the craft ou dying**: and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917. p. 45.

6	Cassiodoro	490 – 581 d. C.	Escritor, estadista romano.	Tradição latina
7	Cristo		Filho do Criador	Tradição bíblica.
8	Crisóstomo	347 – 407 d. C.	Arcebispo de Constantinopla	Vinculado a Igreja Oriental. Asceticismo.
9	Ezequiel	Séc. VI a. C.	Profeta.	Tradição bíblica.
10	Graciano	Séc. XII – XIII d. C.	Monge jurista. Professor de Teologia.	Tradição latina.
11	Gregório Magno	540 – 604 d. C.	Papa. Doutor da Igreja.	Vinculado a Igreja Oriental.
12	Inocência III	1160 – 1216 d.C.	Papa.	Vinculado a aprovação das ordens religiosas como Franciscanos e Dominicanos.
13	Isaac	Século XIX a. C.	Patriarca bíblico. Filho de Abraão.	Tradição bíblica.
14	Isaías	765 – 681 a. C.	Profeta.	Tradição bíblica.
15	Isidoro	560 – 636 d. C.	Arcebispo. Pensador cristão.	Monasticismo.
16	Jacó	Século XVIII a. C.	Patriarca bíblico. Filho de Isaac.	Tradição bíblica.
17	Jean Gerson	1363 – 1429 d. C.	Teólogo, erudito, educador, filósofo, pregador, reformador e poeta francês, além de chanceler da Universidade de Paris.	Escolástica. Vinculado a <i>devotio</i> moderna.
18	Jerônimo	347 – 420 d. C.	Teólogo, historiador antigo, confessor e doutor da Igreja. Reconhecido como santo.	Tradição latina.
19	Jó	Incerto	Personagem e escritor bíblico.	Tradição bíblica.
20	João Cassiano	360 – 435 d.C.	Teólogo.	Monasticismo ocidental e vinculado a Igreja Oriental.
21	João Duns Escoto	1266 – 1308 d. C.	Teólogo e Filósofo.	Membro da Ordem Franciscana. Escolástica. Nominalismo.
22	Maria Egípcia	344 – 421 d. C.	Santa.	Vinculada a Igreja do Oriente. Ascetismo.
23	Maria Madalena	I a. C. – I d. C.	Personagem bíblica. Santa.	Tradição bíblica.

24	Matheus	Século I d. C.	Evangelista. Apóstolo. Santo.	Tradição bíblica.
25	Moisés	Século XVI a. C.	Personagem bíblico.	Tradição bíblica.
26	Pedro Cantor	Século XII d. C.	Teólogo.	Escolástica.
27	Profeta Davi	Século X – IX a. C.	Profeta.	Tradição bíblica.
28	Raab	Incerto	Personagem bíblico.	Tradição bíblica.
29	Salomão	Século X a. C.	Rei de Israel. Personagem bíblico.	Tradição bíblica.
30	Santa Bárbara	280 – 317 d. C.	Mártir. Santa.	Devoção vinculada as Igrejas Ocidental e Oriental. Catorze santos auxiliares.
31	Santa Catarina	287 – 350 d. C.	Mártir. Santa.	Vinculada a Igreja Oriental. Catorze santos auxiliares.
32	Santo Agostinho	354 – 430 d. C.	Teólogo e Filósofo. Um dos Pais da Igreja.	Patrística.
33	Santo Anselmo	1033 – 1109 d. C.	Monge beneditino, filósofo e prelado da Igreja que foi arcebispo de Cantuária.	Vinculado a Ordem de São Bento. Monasticismo.
34	Santo Antão	251 – 356 d. C.	Santo.	Monasticismo oriental.
35	Santo Estêvão	Século I a. C. – I d. C.	Santo. Mártir.	Tradição bíblica.
36	São Bernardo	1090 – 1153 d. C.	Abade francês.	Reformador da Ordem de Cister.
37	São Jerônimo	347 – 420 d. C.	Sacerdote cristão, teólogo, historiador e considerado confessor e Doutor da Igreja.	Tradição latina.
38	São João	9 a.C. – c.100 d.C.	Apóstolo e Evangelista	Tradição bíblica.
39	São Lourenço	225 – 258 d. C.	Santo. Mártir.	Tradição latina
40	São Lucas	Século I d. C.	Médico grego. Evangelista. Discípulo dos Apóstolos.	Tradição bíblica.
41	São Miguel	-	Arcanjo.	Tradição bíblica
42	São Paulo	Século I d. C.	Apóstolo e Evangelista.	Tradição bíblica.

43	São Pedro	Século I d. C.	Apóstolo. Evangelista. Primeiro bispo de Roma.	Tradição bíblica.
44	Sêneca	Século I d. C.	Filósofo. Pensador.	Tradição latina.
45	Virgem Maria	Século I a. C. – I d. C.	Santa.	Tradição bíblica.
46	Zaqueu	Século I a. C.	Personagem bíblico.	Tradição bíblica.

Fonte: CAMPBELL, 1995; COMPER, 1917; PIFTEAU, 1890.

A partir desses dados podemos perceber uma clara ênfase na tradição bíblica em que apresenta um amplo repertório com autores e personagens desde o Antigo Testamento até neotestamentários. Ainda assim, consideramos pertinente destacar a presença de outros aspectos diretamente vinculados ao período tardo-antigo e medieval, como o monasticismo, a escolástica, a presença de membros de ordens religiosas como de Cister, São Bento, de São Francisco e São Domingos, bem como as menções a Igreja Oriental e de movimentos como a *devotio* moderna e o nominalismo.

Por mais que não devamos criar uma análise estanque, visto que outros motivos coevos poderiam estar igualmente por trás desse tipo de escolha, acreditamos que a ampla presença de personagens variados e dos movimentos a ele ligados, assim como do próprio contexto de criação e dispersão das artes de morrer que abordamos ao longo desse trabalho, testenhumam a faceta de um cristianismo plural, construído a partir das demandas de seu período em que a própria autoridade da Igreja estava sendo colocada em questionamento.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dessa dissertação analisamos as diversas relações estabelecidas entre as representações da morte presentes em duas versões das artes de morrer com as configurações sociopolíticas da Baixa Idade Média. Esse caminho nos levou a perceber a pluralidade de debates e acontecimentos simultâneos no medievo em um período de transformações na forma de difundir o conhecimento que, no século XV, estava sendo produzido e ressignificado a partir de diferentes instâncias: universidades, mosteiros, oficinas, concílios, por letrados seculares ou por clérigos e membros de ordens mendicantes, entre outros, por meio de manuscritos, livros xilográficos e impressos, com papel ou pergaminho, acompanhado ou não de imagens.

Nesse sentido, acreditamos que as artes de morrer testemunharam questões que ultrapassaram a esfera do morrer, apesar de esse ser declarado seu objetivo maior. Foi principalmente em prol de investigar o que está nas entrelinhas, o não declarado, que utilizamos o conceito de representações, por entender que tal instrumento teórico abarca as intencionalidades do discurso, seja ele textual ou imagético. Ao representar o momento da morte como instância fundamental e objeto de preocupação, as artes de morrer direcionavam sua atenção sobre a construção de posicionamentos contrários a doutrina cristã e da própria Igreja, algo que precisava ser reconstruído, normatizado.

É bastante significativo, do nosso ponto de vista, que o local atribuído como produtor e difusor desses livretos tenha sido justamente o Concílio de Constança (1414-1418), em que boa parte da Cristandade tentava pôr fim ao Cisma Papal e controlar interpretações tidas como heterodoxas, como aquelas formuladas e defendidas não muito longe dali por Jan Hus da Boêmia e, também, por John Wycliffe. Mais ainda: estamos tratando de uma região que viu nascer a *devotio* moderna que também despertava, por parte da Igreja, reticências quanto à ênfase na devoção intimista, pessoalizada. Argumentamos, portanto, que a ênfase na devoção dos santos, da Virgem e do Cristo, amplamente presentes nas xilogravuras da versão curta, tinha a intenção de controlar e direcionar a vivência religiosa do moribundo, bem como daqueles que o acompanhavam.

Além disso, analisamos quais elementos da cultura escrita do século XV estiveram presentes nas artes de morrer e de que maneira se manifestaram em relação a temática da morte. Nesse sentido, elegemos como relevantes três elementos principais: o recurso aos diferentes suportes e tipologias, o uso de imagens por meio das xilogravuras – que também poderiam circular de maneira independente do texto – e a ampla recorrência de diversas autoridades conectadas com a história do Cristianismo. Tais personagens estiveram vinculadas a diferentes

trajetórias na história da Igreja: desde apóstolos como São João, São Lucas e São Paulo, passando por papas como Gregório e Inocêncio III, autores da tradição clássica como Aristóteles e Sêneca, até personagens coevos como Jean Gerson. Todos, porém, serviram de exemplo – principalmente positivo – para auxiliar o moribundo na sua difícil tarefa de alcançar o reino dos céus.

Consideramos que tais elementos foram os principais aspectos da construção narrativa utilizados em prol de alcançar seu objetivo de construir a boa morte cristã enquanto único caminho possível para a salvação da alma. Por meio desses recursos, percebemos um período de adequações e de convivência de tradições para a produção do conhecimento tardo-medieval em que a experiência assumia um papel importante.

Diante desse quadro complexo, tratamos de historicizar a produção das artes de morrer com a preocupação de indicar a partir de quais espaços – geográficos, mas também institucionais – esse tipo de manual foi forjado, o que nos levou a dois personagens principais: Jean Gerson e a Ordem dos Pregadores. Ambos estiveram presentes no Concílio de Constança, além de serem vinculados ao desenvolvimento de uma pastoral situada em espaço urbano na qual a preparação para o momento da morte foi tida como instância fundamental na salvação da alma do moribundo. Ademais, tanto os dominicanos como o próprio Gerson, demonstravam preocupações em relação ao cumprimento da doutrina cristã e buscavam, seja por meio de sermões, tratados e manuais, reforçar a necessidade da fé cristã e da própria Igreja medieval.

Foi, justamente, nesse espaço urbano que a temática do morrer pôde se desenvolver com outras representações que enfatizaram características mais ligadas ao plano terrestre, como foi o caso das Danças Macabras. Dessa forma, percebemos as especificidades das artes de morrer que não devem ser conceituadas enquanto "macabras" por não tratarem da decomposição física dos corpos ou da morte enquanto sátira social, características distintivas desse tipo de documentação. Ademais, argumentamos contra uma explicação de causa e consequência que justifica a criação das artes de morrer como mera resposta aos surtos de Peste Negra que voltaram a aparecer no Ocidente Latino a partir de meados do século XIV, ainda que esse tipo de experiência, altamente subjetiva, não possa ser desconsiderada. Contra esse tipo de simplificação – algo que ocorre também com a temática macabra – tratamos de apresentar um contexto complexo que apresentou disputas e construção de posicionamentos no âmbito político, social e religioso no medievo tardio e que englobavam igualmente aspectos do morrer.

Dessa forma, tratamos das relações de poder estabelecidas no âmbito temporal e espiritual refletindo de maneira não-dicotômica em que sentido esse debate foi tratado no século XV, sobretudo diante do Cisma Papal e seus desdobramentos que permitiram o surgimento de

posicionamentos diversos sobre os rumos da Cristandade. A partir dessa contextualização, investigamos as caracterizações atribuídas ao moribundo pelas artes de morrer em prol de perceber quem teria sido representado morrendo ou para quem tais livretos foram produzidos. Nessa perspectiva, foi possível identificar a presença de elementos citadinos, bem como a variação de público-alvo entre as versões das artes de morrer. Seja pela diferença das tipologias, em que o texto ocupa espaço privilegiado na versão longa ao passo que na versão curta as xilogravuras desempenharam esse papel central, a alteração na centralidade concedida à Deus Pai na versão manuscrita em grande parte substituída pelo embate contra os demônios presentes na versão xilográfica ou, ainda, a presença mais enfática de orações e pedidos de intercessão na versão longa, argumentamos que esta tende a privilegiar o ambiente clerical ao passo que a versão curta, posterior e já tida como uma apropriação desse discurso suprime tal distinção e fornece um direcionamento mais amplo.

Ainda assim, temos a menção de clérigos e leigos nas duas versões enquanto representantes das esferas temporal e espiritual, com pequenas diferenças apontadas, como a maior probabilidade de clérigos caírem na tentação da vanglória ao passo que os leigos teriam maior dificuldade do desapego material, o que conduziria ao pecado da avareza. Todavia, acreditamos que essa não é a principal distinção operada pelas artes de morrer, visto que a preocupação maior diz respeito a tensão estabelecida entre a ação do moribundo jacente e a coletividade que o acompanhava que deveria, teoricamente, fornecer os subsídios de fé necessários para que ele alcançasse o reino dos céus.

Em nossa análise percebemos que os familiares e amigos apresentavam um caráter duplo: ao mesmo tempo que deveriam auxiliar, em certa medida também poderiam comprometer a salvação do doente por lembrá-lo de sua vida mundana. Apesar disso, estes ajudantes tinham desempenho secundário, logo que as artes de morrer concederam destaque à pessoa – e não ao indivíduo, noção que só viria a se desenvolver ao longo do século XIX – enquanto ser responsável por suas ações. Com isso, estes manuais congregaram de maneira complexa indícios de movimentos político-religiosos de seu período como o nominalismo, o misticismo e a *devotio* moderna.

Tal situação perpassa toda a narrativa das artes de morrer que privilegiava a ação do moribundo – não é por acaso que este foi representado no centro de todas as xilogravuras – ao mesmo tempo em que o doente nunca foi representado sozinho: seja acompanhado de amigos e familiares ou de companhias transcendentais como anjos, santos e demônios. Esses personagens, principalmente o Cristo, a Virgem e os santos, buscaram representar a Igreja

enquanto caminho prioritário e fundamental para uma boa morte, que deveria ser preparada dentro dos preceitos e práticas cristãs selecionadas e destacadas pelas artes de morrer.

É digno de nota, portanto, a quase completa ausência de clérigos nas imagens da arte de morrer, uma vez que apenas um foi representado na última xilogravura. Além disso, a extrema-unção, sacramento administrado pela Igreja aos doentes perto da morte, também não teve destaque em ambas as versões das artes de morrer. A própria confissão dos pecados poderia ser ouvida por quem acompanhasse o moribundo, o que nos indica uma provável lacuna e ausência da instituição eclesiástica, preenchida pela atuação das ordens mendicantes e de manuais como as artes de morrer que buscavam estabelecer um equilíbrio complexo entre a ameaça do inferno e as possibilidades de salvação, entre normatizar o morrer e permitir a ação do moribundo diante da morte.

Nesse sentido, investigamos elementos das hagiografias dos santos representados nas xilogravuras, por entendermos que a relação entre imagem e devoção alcançou grande êxito em meados do século XV, tanto por mutações na produção da cultura escrita como no relacionamento entre pessoa e religião. Com trajetórias diferenciadas, Santa Virgem Maria, Santa Maria Madalena, Santa Bárbara, Santa Catarina, São Lourenço, Santo Estêvão, Santo Antônio (Antão), São Pedro e São João, estiveram presentes na tradição bíblica ou foram martirizados ou, ainda, vinculados ao movimento monástico. Todos forneceram algum tipo de exemplo para o moribundo, seja pela intercessão no momento do morrer, por atribuição de milagres de ressurreição ou ainda ênfase no mundo espiritual, e desempenharam função intermediadora entre a morte e a salvação do moribundo.

Por fim, destacamos a ênfase concedida aos preceitos e práticas cristãs que elegeram a confissão dos pecados como item mais relevante, seguida pela prática do testamento bem como a necessidade de orações e pedidos de intercessão em favor da alma. Mesmo com aparente rigidez característico de um texto normativo, como acreditamos ser o caso das artes de morrer, o que notamos é uma tentativa exaustiva de oferecer todos os caminhos possíveis para que o jacente se entenda como cristão e desempenhasse os ritos necessários. Logo, mais do que atestar uma suposta hegemonia por parte da Igreja Latina, os indícios fornecidos por esse tipo de manual atestam uma busca incessante em efetivar a doutrina cristã de forma prática, no cotidiano medieval. Além disso, a própria diversidade de autoridades e movimentos associados por nós ao longo deste trabalho, permitiu que vislumbrássemos as artes de morrer enquanto um "ponto nodal" para recuperarmos a expressão de Van Engen e que, portanto, imbricava variados posicionamentos e facetas de um cristianismo plural sem que isso possa ser considerado como contraditório ou inadequado.

Portanto, encerramos este trabalho com a expectativa de termos, minimamente, alcançado nosso objetivo de abordar as complexidades do período medieval em consonância com as representações da morte construídas pelas artes de morrer – uma documentação por si só demasiadamente rica e, por isso mesmo, multifacetada. Nas antípodas de um estereótipo sombrio em torno do medievo, o que propomos demonstrar foi a necessidade de articularmos diferentes aspectos presentes no século XV como o Cisma Papal, o Concílio de Constança, os debates sobre as esferas temporal e espiritual, as transformações da cultura escrita, em consonância com as representações da morte que testemunharam alterações entre um morrer público, familiarizado com a intimização, pessoalização que colocou o moribundo no centro das xilogravuras. Acreditamos, dessa forma, contribuir para que possamos estar cada vez mais perto de nosso incessante propósito de compreender as diferentes historicidades que compõem o passado humano.

REFERÊNCIAS

ALLMAND, Christopher. **The Hundred Years War**: England and France at War c. 1300-c.1450. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

ALMEIDA, Letícia Gonçalves Alfeu. **O papel da memória na pedagogia da morte (século XV)**. 2013. 156 p. Dissertação (Mestrado) – Curso de História, Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Franca, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93244> . Acesso em: 10 nov. 2019.

ALMEIDA, Néri de Barros. A história medieval no Brasil. **Revista Signum**, Niterói, v. 14, n. 1, p. 1-16, 2013.

ARIÉS, Philippe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

ARNALDI, Girolamo. Igreja e papado. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.) **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 632-657.

ARONSON, Irene. The historic woodcut. **Design**, Filadélfia, v. 61, n. 5, p. 191-193. 1960. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/00119253.1960.10744042> . Acesso em: 05 abr. 2019.

AURELL, Jaume. Memoria dinastica y mitos fundadores: la construcción social del pasado em la Edad Media. In: DACOSTA, Arsenio et al (org.). **La conciencia de los antepasados**. Madrid: Marcial Pons, 2014. p. 303-334.

BARBIER, Frédéric. **A Europa de Gutenberg**: o livro e a invenção da modernidade ocidental (séculos XIII-XVI). São Paulo: EDUSP, 2018.

BARROS, José D'Assunção. Trifuncionalidade medieval: notas sobre um debate historiográfico. **Cultura**: Revista de História e Teoria das Ideias, Lisboa, v. 22, p. 1-17, 2006. Disponível em: journals.openedition.org/cultura/2259. Acesso em: 21 fev. 2019.

BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal**: do ano mil à colonização da América. São Paulo: Globo, 2006.

BASCHET, Jérôme. Diabo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 358-372.

BASTOS, Mário Jorge da Motta. Quatro décadas de História Medieval no Brasil: contribuições à sua crítica. **Diálogos**, Maringá, v. 20, n. 3, p. 2-15, set./dez. 2016.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BELO, André. **História & livro e leitura**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

BELTING, Hans. **Semelhança e presença**: a história da imagem antes da Era da arte. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

BÍBLIA de Jerusalém. Nova ed. rev. e ampl. São Paulo: Paulus, c2002.

BINSKI, Paul. **Medieval Death**: ritual and representation. New York: Cornell University Press, 1996.

BIONDI, Franco A. Traduzindo a Devotio Moderna: De Imitatione Christi e os "Irmãos e Irmãs de Vida Comum". In: SIMPÓSIO ESTADUAL DE HISTÓRIA ANPUH/SP: HISTÓRIA E DEMOCRACIA: PRECISAMOS FALAR SOBRE ISSO, 24., 2018, Guarulhos. **Anais...** Guarulhos: UNIFESP, 2018. p. 1-12. Disponível em: https://www.encontro2018.sp.anpuh.org/resources/anais/8/1533342453_ARQUIVO_Textoanais-ANPUH2018.pdf. Acesso em: 23 jun. 2019.

BOND, H. Lawrence. William Occam, ca 1285 – 1347. In: EMMERSON, Richard K. (ed.) **Key figures in medieval europe**: an encyclopedia. New York: Routledge, 2006. p. 486-487.

BONI, Luis Alberto de. João Wyclif (ca. 1327-1384): questionando o poder do papa. In: SOUZA, José Antônio de C. R. de. (org.) **As relações de poder**: do Cisma do Ocidente a Nicolau de Cusa. Porto Alegre: Edições EST, 2011. p. 38-68.

BRITISH Museum. Sculptor. Der Formschneider. (The Blockcutter) / Panoplia omnium illiberalium mechanicarum ... (Book of Trades). Londres, 2019. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=501910001&objectId=3104370&partId=1. Acesso em: 04 ago. 2019.

BRITISH Museum. Illuminator imaginum. Brieffmaler. (The Illuminator) / Panoplia omnium illiberalium mechanicarum ... (Book of Trades). Londres, 2019. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=1123636001&objectId=3104412&partId=1. Acesso em: 04 ago. 2019.

BULLEN, George. Introduction. In: RYLANDS, W. Harry (ed.). **Ars Moriendi (Editio Princeps, circa 1450)**: a reproduction of the copy in the British Museum. Londres: Holbein Society, 1881. p. 1-22.

CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi**: an examination, translation, and collation of the manuscripts of the shorter Latin version. Ottawa: University of Ottawa, 1995.

CASAGRANDE, Carla; VECCHIO, Silvana. Pecado. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 378-393.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. "Cultura popular": revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, jul./dez. 1995.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: DIFEL, 1990.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: Ed. da UnB, 1994.

CHARTIER, Roger. **Inscrever & apagar**: cultura escrita e literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

CHARTIER, Roger. **Leituras e leitores na França do Antigo Regime**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

CHARTIER, Roger. Les arts de mourir, 1450-1600. In: **Annales**. Economies, Societes, Civilisations, Paris, v. 1, n. 31, p. 51-75. 1976. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1976_num_31_1_293700. Acesso em: 16 dez. 2019.

CHARTIER, Roger. Uma trajetória intelectual: livros, leituras e literaturas. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Roger Chartier**: A força das representações: história e ficção. Chapecó: Argos, 2011. p. 21-54.

CHAUNU, Pierre. **O tempo das reformas (1250-1550)**: a crise da cristandade. Lisboa: Edições 70, 1993.

CHENU, M. D. Auctor, Actor, Autor. **Bulletin du Cange**: archivum latinitatis medii aevi, Paris, n. 3, p. 81-86, 1927. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2042/2969>. Acesso em: 10 jan. 2020.

CLUGNET, Léon. St. Catherine of Alexandria. In: THE CATHOLIC Encyclopedia. New York: Robert Appleton Company, 1908. Disponível em: www.newadvent.org/cathen/03445a.htm. Acesso em: 26 out. 2019.

COMPER, Frances M. M. (ed.) **The boof of the craft ou dying**: and other early english tracts concerning death. London, New York [etc.]: Longmans, Green, and co, 1917.

DELUMEAU, Jean. **A civilização do Renascimento**. Lisboa: Editorial Nova Estampa, 1994.

DELUMEAU, Jean. **A confissão e o perdão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

DISTANTE, Carmelo. Prefácio. In: ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**: inferno. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 7-17.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos**: seguido de “Envelhecer e morrer”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

FEBVRE, Lucien Paul Victor; MARTIN, Henri-Jean. **O aparecimento do livro**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

FERNANDES, Fátima Regina. A crise da Cristandade unitária e seus reflexos na Península Ibérica tardo-medieval. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 40, n. 2, p. 367-384, jul.- dez. 2014.

FERNANDES, Fátima Regina. O conceito de Império no pensamento político tardo-medieval. In: DORÉ, Andréa; LIMA, Luís Filipe Silvério; SILVA, Luiz Geraldo. (org.) **Facetas do império na história**: conceitos e métodos. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. p. 185-198.

FERNANDES, Fátima Regina. Teorias políticas medievais e a construção do conceito de unidade. **HISTÓRIA**, São Paulo, v. 28, n. 2, p. 43-55. 2009.

FORTES, Carolina. A Legenda Áurea: datação, edições, destinatários e modelo de santidade. In: TEIXEIRA, Igor. (org.). **História e Historiografia sobre a Hagiografia Medieval**. São Leopoldo: Oikos, 2014. p. 30-46

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média**: o nascimento do Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Apresentação. In: VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea**: vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 11-26.

GONZÁLVZ ZYMLA, Herbert. El encuentro de los tres vivos y los tres muertos. **Revista Digital de Iconografia Medieval**, Madri, v. 3, n. 6, p. 51-82. 2011. Disponível em: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-7.%20Encuentro%20de%20los%20tres%20vivos%20y%20los%20tres%20muertos.pdf>. Acesso em: 16 maio 2019.

GONZÁLVZ ZYMLA, Herbert. La Danza Macabra. **Revista Digital de Iconografia Medieval**, Madri, v. 6, n. 11, p. 23-51, 2014. Disponível em: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Danza%20macabra.pdf>. Acesso em: 15 maio 2019.

GOUREVITCH, Aaron. Indivíduo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 691-702.

GUIMARÃES, Marcella Lopes. Cultura na Baixa Idade Média. In: GIMENEZ, José Carlos. (org.). **História Medieval II**: a baixa idade média. Maringá: Editora EDUEM, 2010. p. 113-136.

GUIMARÃES, Marcella Lopes. Morte. In: OLIVEIRA, Jelson; GUIMARÃES, Marcella Lopes. **Diálogo sobre o tempo**: entre a filosofia e a história. Curitiba: PUCPress, 2015. p. 106-131.

GUIMARÃES, Marcella Lopes. O pensamento eclesiológico de Jan Hus (1369-1415) e sua condenação pelo Concílio de Constança. In: SOUZA, José Antônio de C. R. de. (org.). **As relações de poder**: do Cisma do Ocidente a Nicolau de Cusa. Porto Alegre: Edições EST, 2011. p. 164-182.

HAAG, Michael. **Maria Madalena**: da Bíblia ao Código Da Vinci: companheira de Jesus, deusa, prostituta, ícone feminista. Rio de Janeiro: Zahar, 2018. p. 157. *E-book*. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/books/9788537817483>. Acesso em: 11 nov. 2019.

HAMESSE, Jacqueline. O modelo escolástico da leitura. In: CAVALLLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). **História da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 1998. p. 123-146.

HARRIS, Elizabeth Kay. Jean Gerson. In: EMMERSON, Richard K. (ed.). **Key figures in medieval europe**: an encyclopedia. New York: Routledge, 2006. p. 248-249.

HARTOG, François. **Crer em história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

HARTOG, François. Experiências do tempo: da história universal à história global? **História, histórias**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 1-22, 2013. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/hh/article/view/9367>. Acesso em: 19 abr. 2018.

HOBBINS, Daniel. **Authorship and publicity before print**: Jean Gerson and the transformation of Late Medieval learning. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.

HOLMES, George. **Europa medieval, hierarquia e revolta**: 1320-1450. Lisboa: Presença, 1975.

HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. 2. ed. Lousa: Ulisseia, 1985.

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**: estudos sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 6. ed. Campinas: Papirus, 2003.

KELLEHEAR, Allan. **Uma história social do morrer**. São Paulo: Editora UNESP, 2016.

KIRSCH, Johann Peter. St Barbara. In: THE CATHOLIC Encyclopedia. New York: Robert Appleton Company, 1907. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/02284d.htm> . Acesso em: 24 out. 2019.

KIRSCH, Johann Peter. St. Lawrence. In: THE CATHOLIC Encyclopedia. New York: Robert Appleton Company, 1910. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/09089a.htm>. Acesso em: 27 out. 2019.

KOSELLECK, Reinhart. (org.). **O conceito de História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LA GRANDE Danse Macabre des hommes et des femmes: précédée du dict des trois mors et dfs trois vifz, du débat du corps et de l'ame, et de la complaincte de l'ame dampnée. Paris: Baillieu, 1862.

LAUWERS, Michel. Morte e mortos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (org.). **Dicionário Analítico do Ocidente Medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 276-296.

LEBRUN, François. Morte. In: BURGUIÈRE, André. (org.). **Dicionário das ciências históricas**. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 564-566.

LE GOFF, Jacques. **A História deve ser dividida em pedaços?** São Paulo: Editora UNESP, 2015.

LE GOFF, Jacques. Além. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 25-40.

LE GOFF, Jacques. As ordens mendicantes. In: BERLIOZ, Jacques. **Monges e religiosos na Idade Média**. Lisboa: Terramar, 1994. p. 227-241.

LE GOFF, Jacques. **As raízes medievais da Europa**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2007.

LE GOFF, Jacques. Nota sobre sociedade tripartida: ideologia monárquica e renovação econômica na Cristandade do século IX ao século XII. In: LE GOFF, Jacques. **Para uma outra Idade Média: tempo, trabalho e cultura no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 102-114.

LE GOFF, Jacques. **Os intelectuais na Idade Média**. São Paulo: Editora brasiliense, 1988.

LOBRICHON, Guy. Bíblia. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 120-133.

LOYN, Henry R. (org.). **Dicionário da Idade Média**. Rio de Janeiro: 1990.

MARTINS, Estevão de Rezende. História: conhecimento, verdade, argumento. **Dimensões: Revista de História da UFES**, Vitória, n. 24, p. 5-32, 2010.

NASCIMENTO, Renata C. S. As Santas Relíquias: tesouros espirituais e políticos. **Revista Diálogos Mediterrânicos**, Curitiba, n. 6, p. 56-67, jun. 2014. Disponível em: <http://www.dialogosmediterraneos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/111> . Acesso em: 27 out. 2019.

RUPPENTHAL NETO, Wiilibaldo. Os chifres de Moisés: um estudo sobre Êxodo 34.29-30. **Reflexus: Revista Semestral de Teologia e Ciências das Religiões**, Vitória, v. 11, n. 17, p. 241-255, jan./jun. 2017. Disponível em:

<http://revista.faculdadeunida.com.br/index.php/reflexus/article/view/441/417>. Acesso em: 23 out. 2019.

O'CONNOR, Mary Catharine. **The art of dying well: the development of the Ars Moriendi**. New York: AMS Press Inc, 1966.

PARISSE, Michel. Império. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 675-690.

PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. Exposition des ymages des figures qui sunt: discursos sobre imagens no Ocidente Medieval. **Antíteses**, Londrina, v. 9, n.17, p. 36-54, jan/jun. 2016.

PEREIRA, Rita de Cássia Mendes. A literatura de cavalaria na cultura do Ocidente Medieval. In: ZIERER, Adriana; FEITOSA, Márcia Manir M. (org.). **Literatura e História Antiga e Medieval**. São Luis: EDUFMA, 2010. p. 339-365.

PETRUZZELLO, Melisa (ed.). St. Barbara. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica. [S.l.]: Encyclopaedia Britannica, 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Saint-Barbara>. Acesso em: 24 out. 2019.

PETRUZZELLO, Melisa (ed.). St. Catherine of Alexandria. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica. [S.l.]: Encyclopaedia Britannica, 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Saint-Catherine-of-Alexandria> . Acesso em: 24 out. 2019.

PETRUZZELLO, Melissa (ed.). St. Lawrence. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica. [S.l.]: Encyclopaedia Britannica, 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Saint-Lawrence>. Acesso em: 05 nov. 2019.

PETRUZZELLO, Melisa (ed.). St Stephen. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica. [S.l.]: Encyclopaedia Britannica, 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Saint-Stephen>. Acesso em: 05 nov. 2019.

PIFTEAU, Benjamin. **Ars bene moriendi**: reproduction photographique de l'edition xylographique du XV siècle. Paris: Delarue, 1890.

PROST, Antoine. **Doze lições sobre história**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

QUÍRICO, Tamara. Para além da religião? Justiça de Deus, justiça do homem e as representações visuais do Juízo Final. **Antíteses**, Londrina, v. 9, n. 17, p. 72-93, jan./jun. 2016.

REVEL, Jacques. **História e historiografia**: exercícios críticos. Curitiba: Editora UFPR, 2010.

ROMAG, Dagoberto. **Compêndio de História da Igreja**: a idade média. Petrópolis: Editora Vozes, 1950.

RÜSEN, Jörn. **Cultura faz sentido**: orientações entre o ontem e o amanhã. Petrópolis: Vozes, 2014.

RYLANDS, W. Harry (ed.). **Ars Moriendi (Editio Princeps, circa 1450)**: a reproduction of the copy in the British Museum. Londres: Holbein Society, 1881.

SCHMITT, Jean Claude. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHMITT, Jean-Claude. Clérigos e leigos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 268-284.

SCHMITT, Jean-Claude. Corpo e alma. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 285-301.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: Edusc, 2007.

SCHMITT, Juliana. **O imaginário macabro**: Idade Média- Romantismo. São Paulo: Alameda, 2017.

SILVA, Marcelo Cândido da. **História medieval**. São Paulo: Contexto, 2019.

SONAGLIO, Alisson. **As representações da morte no século XV**: a Ars Moriendi (C.1450) e a normatização dos ritos pré-morte. 2016. 86 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Centro de Ciências Humanas e da Comunicação, Universidade Regional de Blumenau, Blumenau, 2016. Disponível em: http://www.bc.furb.br/docs/MO/2016/361901_1_1.pdf. Acesso em: 15 ago. 2019.

SOUVAY, Charles. St. Stephen. In: THE CATHOLIC Encyclopedia. New York: Robert Appleton Company, 1912. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/14286b.htm>. Acesso em: 27 out. 2019.

SOUZA, José Antônio de C. R. de. O Cisma do Ocidente: os antecedentes e seus desdobramentos imediatos. In: SOUZA, José Antônio de C. R. (org.). **As relações de poder**: do Cisma do Ocidente a Nicolau de Cusa. Porto Alegre: Edições EST, 2011. p. 13-37.

SOUZA, Néri de Almeida. **A cristianização dos mortos**: a mensagem evangelizadora da "Lenda Aurea" de Jacopo de Varazze. 1998. Tese (Doutorado) – História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

SOUZA, Patrícia Marques de. *Ars Moriendi circa 1450*: a preparação para o *post-mortem*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: LUGARES DOS HISTORIADORES, 28., 2015, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2015. p.1-18. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/site/anaiscomplementares>. Acesso em: 12 fev. 2019.

STRACKE, Richard. **Saint Catherine of Alexandria: The Iconography**. [S/l]: 2019. Disponível em: <https://www.christianiconography.info/catherine.html> . Acesso em: 26 out. 2019.

STREFLING, Sérgio Ricardo. **Igreja e poder**: plenitude do poder e soberania popular em Marsílio de Pádua. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p. 22-41.

ULLMANN, Reinholdo Aloysio. **A universidade medieval**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

ULLMANN, Walter. **Escritos sobre teoría política medieval**. Buenos Aires: Eudeba, 2003.

VAN ENGEN, John. A world astir: europe and religion in the early fifteenth century. In: HORNBECK, J. Patrick; VAN DUSSEN, Michael (ed.). **Europe after Wyclif**. New York: Fordham University, 2017.

VAN ENGEN, John. The Christian Middle Ages as an Historiographical Problem. **The American Historical Review**, Oxford, v. 91, n .3, p. 519-552. 1986.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda aurea sanctorum, sive, Lombardica historia**. London: Caxton, 1483; Early English Books Online Text Creation Partnership, 2011. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A14559.0001.001/1:213?rgn=div1;view=fulltext>. Acesso em: 26 out. 2019.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea**: vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

VERGER, Jacques. **Homens e saber na Idade Média**. Bauru: EDUSC, 1999.

VOVELLE, Michel. **As almas do purgatório ou o trabalho de luto**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

WOLFF, Philippe. **Outono da Idade Média ou primavera dos tempos modernos?** São Paulo: Editora Martins Fontes, 1988.

ZIERER, Adriana Maria de Souza. O diabo e suas múltiplas imagens nas iluminuras do Monstro Devorador e do Anjo Caído (século XV): alguns exemplos. **Antíteses**, Londrina, v. 9, n. 17, p. 12-35, jan./jun. 2016.